

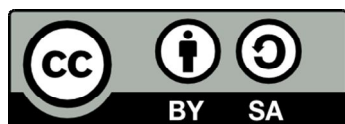


UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

El mercat artístic a Barcelona (1770-1808)

Producció, consum i comerç d'art

Anna Vallugera Fuster



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartitqual 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartitqual 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0. Spain License.**

El Mercat artístic a Barcelona (1770-1808)

Producció, consum i comerç d'art

Anna Vallugera Fuster

Programa de Doctorat

Història de l'Art (1213DHA)

Departament d'Història de l'Art

Facultat de Geografia i Història

Universitat de Barcelona

Novembre 2015

Directora: Rosa Maria Subirana Rebull

Índex

Bloc 0: Introducció

0.1. Plantejament de la recerca	19
0.1.1. Sinopsi.....	19
0.1.2. Justificació científica i interès de la recerca	20
0.1.3.Hipòtesi i plantejament del problema	22
0.1.4.Marc teòric: geogràfic, cronològic i disciplinar.....	23
0.1.5.Metodologia	29
0.1.6. Objectius generals i específics	34
0.1.7.Fonts.....	36
0.1.8.Continguts i estructura	39
0.1.9.Darreres consideracions prèvies	43
0.2. Estat de la qüestió	55
0.2.1.Fonts documentals no impreses.....	55
0.2.1.1.Els arxius patrimonials.....	55
0.2.1.2.Altres fons de caràcter privat.....	58
0.2.1.3.Inventaris	59
0.2.1.4.Fons d'institucions públiques	60
0.2.2.Fonts documentals impreses	62
0.2.2.1.Dietaris: Calaix de sastre, Baró de Maldà.....	63
0.2.2.2. <i>Diario de Barcelona</i>	69
0.2.2.3.Llibres i dietaris de viatgers	71
0.2.2.4.Altres fonts documentals impreses	79
0.2.3. Fonts bibliogràfiques.....	80
0.2.3.1.Interès de la historiografia del segle XX	80
0.2.3.2.Monografies i estudi de les diferents disciplines artístiques	90

Bloc 1: Producció: la formació dels artistes entre el gremialisme i l'acadèmia

1.1.El Gremi de Mestres de Cases i Molers	106
1.1.1.Formació, coneixements tècnics i transmissió	108
1.1.2.La modernització de l'ofici	110
1.1.3.Tipus d'encàrrecs i projectes	111
1.1.4.Ascens i diferenciació social	112
1.1.5. Bretxa social	114
1.1.6. Competència i plets	116
1.1.7. De casa artesana a casa de veïns	121
1.1.8. Edicte d'obreria.....	123
1.1.9. Els mestres de cases i les relacions amb l'estranger.....	125
1.2. El Col·legi de Cordelles	127
1.3. La Reial Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona.....	129
1.3.1.Història	130
1.3.2. La formació d'un enginyer.....	137
1.3.3.Biblioteca de l'Acadèmia.....	140
1.3.4. Relacions enginyers militars-mestres de cases	141
1.3.5. Aportacions dels enginyers a l'arquitectura catalana	148
1.3.5.1. Relacions Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona amb Real Academia de San Fernando	149
1.3.5.2. L'obra dels enginyers militars a Barcelona.....	151
1.3.5.3. Fortuna crítica dels enginyers a Catalunya	153
1.4.L'elit dels Mestres de Cases i les seves biblioteques.....	155
1.5.La Junta de Comerç i l'arquitectura.....	157
1.5.1. Les sol·licituds de la Classe d'Arquitectura.....	157
1.5.2.La direcció de la Classe d'Arquitectura	159

1.5.3. Altres relacions dels mestres de cases amb l'Escola Gratuïta de Dibuix.....	162
1.6. El Gremi de fusters o la Confraria dels Sants Màrtirs dels escultors, arquitectes i entalladors ..	164
1.7. Del Col·legi de Pintors a l'Escola Gratuïta de Dibuix	166
1.7.1. El Col·legi de Pintors.....	166
1.7.2. L'Acadèmia dels Tramullas	171
1.7.3. La intervenció de la Junta de Comerç.....	181
1.7.4. Escola pública enlloc d'Acadèmia.....	183
1.7.5. L'Escola s'instal·la a l'edifici de Llotja.....	185
1.7.6. La difícil convivència del Col·legi de Pintors amb l'Escola de Llotja	186
1.7.7. Una escola pública enlloc d'acadèmia	190
1.7.8. L'organització de l'Escola.....	191
1.7.9. Els Reglaments de l'Escola	195
1.7.10.Premis	200
1.7.11. Pensionats.....	203
1.8. Models, influències i ideòlegs	206
1.8.1. José Nicolás de Azara	209
1.8.2. Isidoro Bosarte	214

Bloc 2: Consum. Clientela i mecenatge públic i privat

2.1. Obres públiques, urbanisme i reorganització de la ciutat	219
2.1.1. Obres anteriors a Barcelona (1700-1770)	225
2.1.2. Urbanisme i obres públiques.....	234
2.1.3. Infraestructures.....	240
2.1.4. La urbanització de la Rambla (1766-1802)	243
2.1.5. Reforma i urbanització del Raval.....	254
2.1.6. Les reformes del port (1749-1772).....	260

2.1.7. Cementiri Vell del Poblenou (1775)	263
2.1.8. Casa de la Caritat (1802)	265
2.1.9. Altres conjunts d'interès	267
2.1.9.1. Teatre de comèdies o de la Santa Creu (1775-1789)	267
2.1.9.2. Fonera de canons (1777)	267
2.1.9.3. Les Drassanes (1778-1780)	268
2.1.10. Pla de Palau	269
2.1.10.1. La Llotja (1775-1802)	270
2.1.10.2. Duana Nova (1790-1792)	292
2.1.11. El Passeig de l'Esplanada (1797-1802)	301
2.2. Clientela privada	313
2.2.1. Renovació i construcció de cases grans i els programes decoratius	315
2.2.2. Noblesa	321
2.2.3. Burgesia	326
2.2.4. Àmbit religiós, els bisbes de Barcelona	337
 Bloc 3: Comerç. Venda i revenda de béns artístics	341
3.1. Mercat primari i mercat secundari al segle XVIII	341
3.2. Vies de comercialització de l'art: el mercat secundari	343
3.2.1. Els botiguers de teles	346
3.2.2. Estampes, impremtes i llibreters	347
3.2.3. Corredors de coll i altres oficis derivats	353
3.2.4. Almonedes, subhastes i encants	359
3.2.5. Es ven. Anuncis d'art a la ciutat	367
3.2.6. Es pinta, s'esculpeix. Artistes que s'anuncien	376
3.3. La diversitat del consum en el comerç artístic	381
3.4. El comerç internacional	395

3.4.1. Pasqual Pere Moles i el mercat parisenc	398
3.4.2. La Duana, centre del comerç marítim	404
3.5. “Col·leccions” i iniciatives museístiques	416
3.5.1. Una política d’adquisicions: l’Escola Gratuïta de Dibuix	416
3.5.1.1. La Col·lecció de l’Escola Gratuïta de Dibuix	416
3.5.1.2. La Biblioteca de l’Escola Gratuïta de Dibuix	444
3.5.2. Altres casos de col·leccionisme incipient a Barcelona	449
3.5.2.1. Pasqual Pere Moles, col·leccionista	449
3.5.2.2. <i>Col·leccionistes</i> de Mengs a Barcelona	456
3.5.2.3. Altres casos	458
3.5.2.4. Antiquaris i erudits	463
3.5.2.5. Marià Oliveres i la consciència del patrimoni	466
 Bloc 4: Conclusions	 475
 Bloc 5. Fonts i Bibliografia	 491
5.1. Fons documentals d’arxiu	491
5.2. Fons Bibliogràfiques	502
5.3. Altres recursos	551
 Annex I: Context històric, econòmic, social i de pensament	 555
I.1. El debat historiogràfic	556
I.2. El debat sobre el reformisme, l’absolutisme i el despotisme il·lustrat	559
I.3. Demografia, agricultura i sectors econòmics	580
I.4. La represa econòmica a Catalunya	600
I.5. La introducció d’idees il·lustrades a Espanya	616

I.6. La Il·lustració a Catalunya o una possible Il·lustració catalana.....	629
I.7. La Reial Junta Particular de Comerç de Barcelona	646

Annex II: Biografies d'artífexs.....675

II.1. Alguns enginyers destacats a Barcelona	675
II.2. L'elit dels Mestres de Cases, figures de transició	688
II.3. Artífexs més destacats	714

Annex III: Catàleg, Clientela i els seus encàrrecs749

III.1. Projectes de la noblesa	749
III.2. Projectes de la burgesia.....	842
III.3. Encàrrecs de l'Església	877

Agraïments

És cert que el llarg camí d'aprenentatge i treball que suposa una tesi doctoral es viu normalment en solitud, però també ho és que són moltes les persones que hi han contribuït d'una manera o altra, ja sigui a través dels seus coneixements, experiència, o simplement pel seu suport. Vull deixar constància del meu sincer agraïment a tots ells.

En primer lloc, vull agrair a la Dra. Rosa Maria Subirana Rebull la confiança que des del primer moment va dipositar en mi, encara com alumna de màster i que posteriorment m'ha conduït a l'àmbit de la investigació. Li agraeixo sincerament haver acceptat dirigir aquesta investigació amb entusiasme i per tots els obstacles que m'ha ajudat a superar. També en el terreny personal per la seva amabilitat i afecte.

Voldria agrair a totes les persones que m'han facilitat informació i coneixements, a més d'obrir-me les portes d'arxius i museus: a Joan Rosàs de la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat de Catalunya; als arxivers de l'Arxiu Nacional de Catalunya Pilar Frago i el Dr. Miquel Pérez Latre per la seva atenció i ajuda, així com a la bibliotecària Susana Werner; al Dr. Joan Yeguas, conservador del MNAC; a Maria Luz Retuerta de l'Arxiu del Baix Llobregat; a Diana Zarzo de l'Arxiu de la Real Academia de San Carlos de Valencia; a Armand de Fluvià; Laureà Pagarolas, director de l'Arxiu Històric de Protocols; a la Dra. Isabel Valverde i la Dra. Maria Garganté, professores de la Universitat Pompeu Fabra; a l'Ajuntament, l'escola el Despujol, i Mercè Sala de les Masies de Voltregà; a Manuel Medarde del The Gaudí Research Institute; al Dr. Francesc Fontbona; a la Dra. Maria de los Ángeles Pérez Samper; a Xavier Juncosa; a Manuel Outumuro i Teresa Bassas; a Àngels Solà, arxivera de l'Arxiu Històric de la Ciutat; a Núria Téllez, arxivera de l'Arxiu del Centre Excursionista de Catalunya. Als professors del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona que han respost tots els meus dubtes: Dr. Toni Conejo, la Dra. Francesca Español, la Dra. Carme Narváez, la Dra. Laura García Sánchez, al Dr. Joan Sureda, i molt especialment pels seus consells a la Dra. Rosa Creixell i el Dr. Joan Ramon Triadó. No voldria oblidar-me de totes aquelles persones que m'han facilitat l'accés a la documentació i peces, ja fos en els diversos arxius, biblioteques i museus consultats, responent amb professionalitat i amabilitat a les peticions sol·licitades.

També voldria recordar totes aquelles persones i institucions que desinteressadament han participat d'una manera o altra d'aquesta recerca, començant per EMBLECAT. Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i societat i els seus socis, especialment per l'amistat de la Dra. Esther García Portugués, Alma Reza i Xavi Roura. També als Projecte de recerca ACAF/ART de la Universitat de Barcelona, amb el Dr. Joan Sureda com a Investigador Principal i del qual he estat investigadora en formació entre 2010 i 2014. A la Fundació Güell que va creure en aquesta recerca quan encara era només un projecte, especialment a Núria Nus i amb un record pel senyor Carles Güell. A la Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País (SEBAP) per confiar en què aquesta investigació arribaria a bon port i voler contribuir-hi. A Amics dels Museus de Catalunya. Als investigadors del projecte de recerca ACPA.

Als meus amics Mar, Laura, Nelly, Susanna, Sergi, Joaquim i Gerard; a la Rosa, la Marisol i la Irene; a la Núria i a l'Alba; al femení del C.B. Imma. Als torrojans.

Als meus companys de recerca i companys de serveis educatus. Als doctorands amb qui hem compartit aquests anys i maldecaps, especialment aquells que han esdevingut amics, la Dra. Laura Casal, el Dr. José Antonio Ortiz, Sebastià Sánchez Sauleda, Mar Rovira i Anna Trepap. Un esment especial per a tot l'equip d'educadors de El Born CC, àlies la Coronela,.

A la meua família, el clan Vallugera, la família Fuster i la família Sentís-Sabaté, especialment al Marc pel disseny de la portada i la Cristina per la correcció lingüística.

Per últim, als meus pares pel seu exemple, pel seu suport, per la seva ajuda incondicional a qui dedico tot l'esforç i treball que hi ha darrere d'aquesta tesi doctoral. I al Ricard, part important del visible i l'invisible en aquest treball i que ho fa tot possible.

Abreviatures

AASF Archivo Academia de San Fernando

ACA Arxiu de la Corona d'Aragó

ADB Arxiu Diocesà de Barcelona

AHCB Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

AHPB Arxiu Històric de Protocols de Barcelona

AFB Arxiu Fotogràfic de Barcelona

AGS Archivo General de Simancas

ANC Arxiu Nacional de Catalunya

ARASCV Arxiu Real Academia de San Carlos de Valencia

ARM Arxiu Regne de Mallorca

BNC Biblioteca Nacional de Catalunya

BUB Biblioteca de la Universitat de Barcelona

MNAC-BGHA Museu Nacional d'Art de Catalunya- Biblioteca General d'Història de l'Art

RACAB Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona

RACBASJ Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

"Desde el siglo XVIII y al amparo de los Salones parisinos había empezado a producirse una verdadera revolución en la recepción de la obra de arte, que rompería el cerco de la exclusividad palaciega y del sentido aleccionador del interior de las iglesias, para presentarse ante un atónito público general. Como consecuencia inmediata, y para canalizar tanto conceptual como económicamente esta novísima conexión arte-público, aparecen respectivamente los críticos y los marchantes: se inaugura así el mercado artístico, en el que a partir de entonces, y durante más de dos siglos ya, los coleccionistas de sucesivas generaciones, como en el libro de Susan Sontag, han buceado hasta encontrar lo que buscaban"

(Jiménez-Blanco; Mack 2010:10-11)

"De continuo se van obrant o edificant moltes cases ab molts pisos, torratxes i terrats en aquesta ciutat, no podentse estendre per fora, per causa de les muralles; pujant ja molt més les cases i fàbriques vàries, respecte lo tros de muralla de Terra, des de l'Àngel a Jonqueres; augmentant-se cada dia més i més la població de Barcelona, que penso arriba ja al número de cent cinquanta mil persones, no veient-se ja com antes botigues o pisos per llogar, perquè, a penes acabats, ja hi ha inquilinos".

Rafel d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà,
Calaix de sastre, 29 de juny de 1797.

Bloc 0

Introducció

Bloc 0: Introducció

0.1. Plantejament de la recerca

0.1.1. Sinopsi

Aquesta investigació té per objectiu omplir un buit en la historiografia del període, estudiant un període de transició, de canvi fonamental de la història de Catalunya i que també es reflecteix, com és evident en l'art que es produeix en aquell moment. Per fer-ho hem cregut que calia entendre i posar en context els estudis monogràfics de què gaudim respecte a aquest període i presentar-los com una panoràmica que ens permetés comprendre aquest fenomen de gran desenvolupament amb perspectiva i creant un lligam necessari entre els estudis dels historiadors d'època moderna i els historiadors de l'art del mateix període. Per això, ens hem centrat en una primera part en l'estudi de l'economia, la política, el pensament, el gust, l'estètica, les formes de vida que es donaven a la Barcelona del moment destacant els seus sectors capdavaners però també les seves contradiccions i punts de conflicte. Creiem fonamental aquesta tasca per donar valor a l'estudi artístic, però sobretot per tal d'omplir de contingut els tòpics que els historiadors de l'art repeteixen sobre aquest context sense comprovar-los ni endinsar-s'hi. D'altra banda, si volem comprendre el fet artístic en conjunt, hem de comprendre també la societat i els lligams invisibles entre els canvis socials i la seva manifestació en l'art. Per això, ens ha acompanyat durant aquest procés una imatge que descriu Ernest Lluch en els seus estudis: volem saber com funciona el canell, no els ossos que el componen.

Amb aquest treball estudiem com es gesten alguns dels agents artístics que ens acompanyen fins avui dia, quina societat i quines institucions fomentaren el seu desenvolupament, també posant nom a alguns dels seus protagonistes, omplint de contingut alguns altres. Allunyant-nos de les taxonomies que habitualment s'empren en estudis d'aquest tipus, hem volgut donar la volta a les categories i hem optat per les que intitulen els diversos blocs de la recerca,

més propis d'estudis d'història econòmica: la producció per als artistes, el consum per a mecenes i clientela i el mercat per a la compra, venda i intercanvi de peces i els seus mecanismes.

En aquest procés hem pogut constatar el canvi d'un sistema de treball gremial a un més modern, que podríem considerar acadèmic, una transició històrica que va donar pas a un nou mercat, una nova manera de produir i una nova manera de consumir, afectant això evidentment a qüestions de gust i estètica. Amb aquesta recerca situarem una etapa que podem considerar embrionària del mercat artístic barceloní en un context històric, social i artístic.

0.1.2. Justificació científica i interès de la recerca

Aquesta recerca es planteja com una oportunitat de començar a omplir un buit en la historiografia de l'art català en l'àmbit del mercat artístic, ja que els pocs treballs que s'hi poden relacionar amb aquest àmbit d'estudi, amb comptades excepcions, es refereixen al col·leccionisme des de mitjan segle XIX o bé les darreres recerques dedicades al món del galerisme i a la seva història. Observem en estudis que tracten altres contextos de mercat artístic, que es reclama una major atenció als "productors", als artistes, i a la seva preparació i formació, ja que l'entorn del patronatge artístic i les xarxes de relacions existents entre clients, consellers i públic és sobradament coneguda (Kempers 1992:5-6). Això es pot afirmar en contextos com el Renaixement italià o el segle XVII holandès, però ens mostra el clar desavantatge amb què ens trobem a l'hora d'estudiar el nostre mercat artístic en un període determinat i que neix en una falta de treballs relacionats amb aspectes individuals d'aquest context, com monografies d'artistes, catàlegs raonats, etc. Aquesta mancança (o riquesa en cas d'existir-ne) es fa especialment palesa en estudis interdisciplinars com el que ens ocupa, ja que com indica el mateix Kempers, els problemes marginals d'una disciplina poden trobar-se al cor d'una altra i les notes al peu d'un investigador poder resultar hipòtesis centrals en les recerques d'altres. Creiem que els coneixements que s'han assolit fins al moment sobre l'art

català de finals del segle XVIII són insuficients des del punt de vista de l'estudi del mercat artístic, ja que s'han treballat des de nínxols molt estancs. Cal valorar aquests treballs i monografies ja realitzats amb dues mirades que tenen a veure amb la metodologia amb què s'ha enfrontat aquest treball i que desenvoluparem més endavant: l'estudi a vista d'ocell combinat amb l'estudi de les dades més detallades i concretes que ens permeten evocar i interpretar un context artístic determinat. Per això hem recuperat les recerques relacionades amb l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, les escasses monografies d'artistes del moment, el funcionament econòmic i comercial de la ciutat, la influència de l'economia mitjançant un període de bonança en el comerç i la indústria, el gust, els nous corrents artístics europeus i la seva influència a Catalunya, el paper de pensionats a l'estranger, o el d'altres personatges cabdals del moment com ideòlegs, ambaixadors, etc. També són fonamentals els estudis d'estructures professionals i econòmiques existents a la ciutat com els gremis relacionats amb el món artístic i constructiu i el seu xoc frontal amb la nova manera de concebre aquests oficis o bé els estudis i monografies de conjunts i obres com les desenes de les *cases grans* barcelonines construïdes dins d'aquest fenomen de creixement i els seus programes pictòrics.

Hem considerat necessari un estudi de caire interdisciplinar que pugui valorar en conjunt l'efecte d'aquest període de bonança econòmica en l'ambient artístic de la ciutat, tant a nivell quantitatiu com qualitatiu. Creiem que aquesta tasca pot resultar complexa degut a la varietat de documentació amb què cal treballar per evocar aquest ambient artístic, a més de l'evident falta de monografies que hem indicat, però d'altra banda considerem que presentar aquest context de mercat artístic, les seves peculiaritats, característiques i evolució pot contribuir en el desenvolupament d'altres estudis més concrets o a establir un marc per a futures recerques, ja que al llarg d'aquesta tesi aniran apareixent *history blanks*, o temes buits de contingut, tal i com succeeix habitualment en els estudis de mercat artístic, que caldrà completar més endavant o que seran indicatius de la idiosincràsia d'aquest context artístic.

0.1.3.Hipòtesi i plantejament del problema

És ben conegut el menor interès de la historiografia de l'art catalana en general per l'estudi de l'art barroc a Catalunya, en relació a altres èpoques i estils, si bé és cert que s'han dedicat nombrosos estudis a diversos conjunts, exemples i/o artífexs i representants d'aquest àmbit, més concretament, i pel que ens ocupa, a les darreries del barroc a Barcelona durant el darrer terç del segle XVIII.

Tot i això, no s'ha entrat a valorar el fenomen del mercat artístic en aquest context, donant-ne una panoràmica i una perspectiva que permeti entendre el període. Centrant-nos en aquesta recerca, observem de seguida un important creixement en els encàrrecs d'objectes i conjunts artístics i per tant del consum, així com del nombre d'artistes que treballen a la ciutat comtal i de la seva major destresa i preparació per dur a terme aquestes empreses, entre d'altres. Paral·lelament també observem un procés evolutiu d'estil en elles, amb una cronologia diversa segons la disciplina artística, iniciant-se amb la pintura i amb l'arquitectura com a disciplina més tardana. Això ens porta a plantejar-nos les *preguntes dilema* que tota recerca ha de tractar de respondre. En aquest cas, en la qüestió quantitativa: perquè es produeix a la Barcelona del darrer terç del set-cents un increment de peces i conjunts artístics? En quina mesura es correspon a la bonança econòmica general? I en relació a la qüestió qualitativa: quina dinàmica condueix a aquest creixement, són factors que tenen a veure amb el gust, amb l'estil, o potser amb altres aspectes relacionats?

Richard A. Goldthwaite afirma, relacionat amb la seva pregunta d'una naturalesa similar a la nostra, que aquesta sempre ha estat considerada irrellevant o inclús irreverent, precisament pel fet de relacionar l'art amb el mercat i el consum. Però opina que el nivell de demanda, el gust i el nou model de patronatge incipient són fonamentals per entendre aquesta història de l'art, ja que mostra l'aparició d'uns nous hàbits orientats als nous cànons d'estil i una societat que reclama una major varietat, generalment arrel d'una notable activitat econòmica i d'un canvi profund en les estructures econòmiques d'una societat (Goldthwaite 1993:1), com és el

pas d'un sistema gremial sense competència a un sistema més liberal, a mode d'un incipient capitalisme.

Per tant, la hipòtesi d'aquesta recerca se centra en aquest creixement, en els canvis estructurals que creiem que es produeixen i en demostrar que un mercat artístic renovat sorgeix d'aquest procés de transformació. Com sempre, els canvis en l'art són reflex dels canvis socials i per tant, també es pot fer extensible al seu mercat. Per desenvolupar-la caldrà fixar-se en els factors que hi intervenen, l'estreta relació amb l'economia que aquest fenomen pot tenir, quines són les antigues estructures del món de l'art i del mercat artístic i quines en resulten, quins elements ens demostren aquest creixement i quins agents hi intervenen directa i/o indirectament.

0.1.4.Marc teòric: geogràfic, cronològic i disciplinar

Cal tenir en compte que qualsevol recerca que se centri en l'àmbit del mercat de l'art és per naturalesa una investigació de tipus interdisciplinar. Per això, aquesta tesi inclourà necessàriament aspectes relacionats no només amb l'art i la història de l'art; sinó amb la història, especialment història econòmica i història social, la sociologia, l'antropologia, etc. Som conscients que algunes de les qüestions que aniran aflorant al llarg de la recerca van més enllà del nostre àmbit de treball, de manera que seran aquí apuntades i només s'hi treballarà amb major profunditat en cas que sigui un aspecte fonamental per a la comprensió i desenvolupament del tema tractat, sempre recolzant-nos en les recerques de les veus autoritzades en la matèria.

Malgrat la naturalesa multidisciplinar de la tesi i la seva adscripció principal a l'àmbit de la història de l'art, cal destacar que es tracta d'una recerca de caràcter molt històric, fet al qual ens ha portat el material i la documentació amb què hem treballat durant aquest període i que a hores d'ara és un aspecte volgut i buscat. Creiem que avui dia les tesis doctorals, per tal de fer aportacions d'interès, no només han de compilar dades o fer catàlegs raonats -d'altra banda necessaris, sinó que cal que interpretin i donin eines per interpretar un període de la

història de l'art o artista/es determinat situant-lo en el seu context històric i social. En el cas de l'art català, i especialment en el del barroc, pel fet de gaudir d'una historiografia més aviat minsa creiem que és un terreny adequat per desenvolupar una recerca d'aquest tipus. Per això hem concebut aquesta investigació amb un disseny teòric i estructural tal i com Umberto Eco indica en concebre una tesi com “una aventura intel·lectual d'una transformació” (Eco 1988:27-36).

A continuació, descriurem els principals elements clau que considerem necessaris per tal d'enfrontar-se a aquesta recerca i que conformen els diversos marcs que la delimiten. En primer lloc, pel que fa a l'àmbit geogràfic, la recerca es delimita a la ciutat de Barcelona. El motiu principal pel qual ens hem ajustat només a la ciutat comtal i no a tot Catalunya, té a veure amb la impossibilitat de conèixer amb l'exhaustivitat necessària i adequada la resta de poblacions que caldria incloure en aquest estudi en cas que es fes extensiu a tot Catalunya. Durant el desenvolupament d'aquesta recerca ens hem plantejat ampliar l'àmbit geogràfic de recerca, ja que podríem dir que la ciutat de Barcelona representa aproximadament el 80-90% del total del mercat artístic català del moment. Cal tenir en compte que la documentació a treballar és ingent en cas de dur a terme aquest enfocament, ja que hauríem de conèixer amb el mateix nivell de detall, tant els gremis com les institucions i les classes benestants de Reus, Tarragona, Vic, Girona, Olot, entre d'altres poblacions.

Això ens ha portat a plantejar-nos la importància del coneixement del marc geogràfic i social d'un context o sistema determinat, en el nostre cas la ciutat de Barcelona, tal i com planteja l'historiador Albert Garcia Espuche (2009), ja que la variable *espai* resulta imprescindible, tal i com veurem més endavant, per a un estudi d'aquestes característiques, juntament amb la variable *societat*. Per últim, cal situar la ciutat de Barcelona en el període, ja que funciona com a centre econòmic i social de gran part de Catalunya; no només per ser-ne “cap i casal” sinó per ser el nucli de recepció i distribució de mercaderies del territori català. Amb les seves recerques, Garcia Espuche ha pogut aportar una nova teoria sobre la xarxa econòmica i

comercial de Catalunya, o com a mínim de gran part dels seus territoris a certa distància de la ciutat de Barcelona, diferents tant de Pierre Vilar com d'Oriol Junqueres, en la qual observem, mitjançant exemples clars i detallats, com des de finals del segle XVI, la producció es desplaça fora de la urbs, deixant pas a una ciutat comercial i de serveis que perviu al llarg del segle XVII i als inicis del segle XVIII i que, malgrat el canvi de paradigma polític i econòmic a partir de 1716, continua mantenint aquestes infraestructures al llarg del segle XVIII, especialment en relació al comerç, tant interior com exterior (Garcia Espuche 1988).

Per això, a partir de la ciutat de Barcelona, i més concretament del seu port, es creen xarxes de comerç interior amb altres petits centres o nuclis de redistribució en ciutats mitjanes com Manresa, Vic, Terrassa, Mataró... que no només reben mercaderies que entren pel port de Barcelona, sinó que són centres de producció local que arriben i es distribueixen a la capital. De la mateixa manera el port de Barcelona és el principal punt de sortida i entrada del comerç exterior, de manera que esdevé una espècie de *hub*, de distribuïdor de mercaderies. Entre aquestes mercaderies també trobem objectes artístics, però també cal tenir en compte el que això va implicar en qüestió d'entrada d'idees noves, influències d'altres països de contacte i el flux d'informació i persones que aquestes xarxes comercials i de comunicació suposen. Per aquest motiu, cal situar Barcelona com a *centre* en relació al territori català, però també com a *perifèria* tenint en compte que malgrat ser una localització bastant important del Mediterrani, es tracta d'una ciutat receptora de modes, influències i idees, especialment de França i Itàlia, tal i com es fa evident en matèria artística. Aquesta dualitat centre/perifèria resulta interessant a l'hora de reflectir aquest caràcter dinàmic de la ciutat i sobretot d'aquest creuament de camins entre la tradició i l'adaptació a la modernitat que marca la seva idiosincràsia, així com la de la seva societat, sobretot el seu sector més benestant.

El segon factor a tenir en compte és cabdal, es tracta de l'aspecte social. La societat barcelonina de finals del segle XVIII es troba en plena transformació i per això resulta molt dinàmica i, malgrat els contrastos, podem dir que és una societat benestant. Aquest fet es pot

observar al llarg de tot el segle però és especialment palpable a partir de 1760 quan es fan evidents les tensions i lluites socials més o menys soterrades que s'estaven donant en aquell moment entre els diferents sectors socials i també entre les classes benestants. A banda de les habituals revoltes per crisis de subsistència, ens referim a la lluita silenciosa pel poder i la seva demostració pública. Observem com els membres i representants del braç noble que resten a la ciutat comtal mantenen un estatus de petita noblesa, ja que després de la Guerra de Successió i l'aplicació de la Nova Planta, moltes de les famílies nobles barcelonines es traslladaran prop de la cort, ara absolutista i centralitzada a Madrid, per continuar mantenint el favor del monarca i les que en restaren, en ocasions, no foren les de major importància. Això facilità que el braç menor anés ascendint en l'escalafó social gràcies a la seva activitat comercial centrada especialment en la ciutat comtal i més concretament en el seu port, de manera que molts d'aquests representants d'aquest grup social esdevingueren ciutadans honrats o fins i tot s'ennobliren mitjançant la compra dels títols nobiliaris. Darrera d'aquest procés de transformació s'amaga la lluita de la petita noblesa, reclamant la seva posició destacada davant l'amenaça d'un poder d'arrel econòmica, i no de sang, que pot fer-li ombra. Així es dona un interessant escenari per aquesta noblesa que es veu obligada a moure's entre la renovació i l'adaptació a nous corrents i modernitats i una contradictòria defensa de la més rànica tradició (Creixell 2005:11). Aquest procés resulta especialment interessant, ja que observarem aquesta lluita en altres aspectes molt diversos, com és el cas de l'estil imperant en aquest període; un barroc que tracta d'evolucionar dins dels seus mateixos paràmetres malgrat demostrar de manera molt evident que es tracta del cant del cigne d'aquest estil a Catalunya.

La cronologia en què s'emmarca aquesta investigació abasta un període de gairebé quaranta anys en què creiem que es fa evident en l'àmbit artístic una proliferació d'encàrrecs de primer ordre, producte d'una evident bonança econòmica de la ciutat i de la seva classe benestant i del seu interès en l'ostentació del seu poder. Malgrat que aquest fenomen es comença a fer evident a partir d'aproximadament 1730, coincidint amb el regnat de Ferran VI tal i com ha

demostrat Rosa Maria Creixell amb la seva tesi doctoral *Cases grans. Interiors nobles a Barcelona (1739-1760)* (Creixell 2005), les conseqüències més clares i nombroses en l'àmbit artístic d'aquest procés de transformació econòmic i social es manifesten a partir precisament de les dècades de 1760 i 1770. Hem triat 1770 com a punt de partida cronològic d'aquesta recerca, ja que és precisament el moment en què es comencen a construir les primeres *cases grans* en les noves zones d'importància de la ciutat com la Rambla o s'emprenen importants reformes d'altres ja existents dins d'un nou procés d'ostentació i demostració de poder de les classes benestants de la ciutat, tant del braç noble com del braç menor¹. Un altre aspecte fonamental és la creació de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona al 1775, malgrat que el procés d'establiment i permisos s'inicien precisament al 1770-1771, prenent com a referent els plets mantinguts anteriorment pels germans Tramullas amb el Col·legi de Pintors a la dècada de 1750.

D'altra banda, tanquem aquesta cronologia al 1808, és a dir, amb la invasió de l'exèrcit napoleònic i l'inici de la Guerra del Francès, data que generalment es reconeix com un punt d'inflexió i que marca el final d'aquest període de bonança econòmica, entre d'altres aspectes. Inicialment vam valorar tancar la nostra recerca l'any 1802, ja que va ser l'11 de setembre d'aquest any quan la ciutat va rebre la visita reial dels monarques Carles IV i Maria Lluïsa de Parma amb grans festes i manifestacions de caràcter artístic que ens permeten observar i demostrar el desenvolupament d'aquest mercat de l'art durant el període estudiat, mitjançant uns actes en els quals es posa de manifest la capacitat organitzativa, creativa i productiva del sector artístic de la ciutat i del que queda del seu origen gremial. Malgrat la importància d'aquest fet, vam valorar que l'any 1808 torna a suposar un canvi de paradigma fins al punt que ens porta a considerar el segle XVIII català, no com un segle natural, sinó com període que es delimita entre 1714 i 1808. Un altre factor determinant per a limitar la cronologia ha

¹ Alguns exemples són el Palau de la Virreina (1772-1779 amb plànols de 1770), el Palau Episcopal (reformat al 1769 i de nou entre 1779 i 1785), el Palau Palmerola (1784) o el Palau Moja (1774-1791).

estat que l'auge de l'activitat de la Junta Particular de Comerç de Barcelona, una institució cabdal en aquest procés, es pot emmarcar entre 1760 i 1808 (Calosci 2006:12), dates que també assenyala Ernest Lluch a *El pensament econòmic a Catalunya(1760-1840). Els orígens ideològics del proteccionisme i presa de consciència de la burgesia catalana* (1973). Per tant, la data en què cal acotar el tancament de la recerca és molt clara i ens la dóna gairebé la historiografia, mentre que la data inicial ha sorgit de la nostra valoració dels fets i factors artístics del moment i de la reflexió al voltant de les dades i documentació amb la qual hem treballat. Per totes aquestes qüestions i d'altres que aniran apareixen al llarg de la recerca, ens trobem en un context marcat per una profunda renovació a tots els nivells, per tant d'una societat bastant dinàmica i en vies de transformació, relacionada amb diversos aspectes com la indústria, la política, l'economia, el consum, o l'educació, entre d'altres.

La nostra investigació també vol tenir en compte una important vessant patrimonial. Degut a la manca d'interès que fins a dia d'avui ha suscitat el patrimoni artístic, arquitectònic i cultural sorgit d'aquest període, considerem que el seu estudi i la seva posada en valor pot suposar-ne un descobriment o redescobriments, a més de ser un impuls per al seu posterior estudi en profunditat i protecció d'aquest, en nombrosos casos en perill de desaparició per les males condicions de conservació i la escassa atenció rebuda. Per això, aquesta tesi cal emmarcar-la en l'equip de recerca dirigit per Dra. Rosa Maria Subirana Rebull i el Dr. Joan Ramon Triadó que es dedica a l'estudi i la valoració d'aquest patrimoni artístic. Relacionat amb aquest projecte també volem participar amb aquesta aportació en una vessant més de tipus catalogràfica, situant en el mapa, no només les principals empreses patrimonials d'aquest període, sinó també els principals consumidors (clients, mecenes, etc.), i els principals artistes i productors que protagonitzen aquest ambient artístic.

Per últim, creiem que és fonamental, per tal de contextualitzar la recerca, el fet que sempre s'ha considerat la història moderna de Catalunya com un període de decadència. És evident que degut als camins de la política i l'economia podria considerar-se així. Malgrat això cal

tenir en compte que no es pot generalitzar i donar aquest etiqueta a tres segles d'història sense reflexionar-hi ni argumentar-ho de manera més elaborada. Per això, creiem que cal explorar el període i arribar a nous resultats i conclusions com les recerques que recentment s'han publicat, per exemple les investigacions d'Albert Garcia Espuche amb les quals ha demostrat que gràcies a la transformació dels sectors econòmics de la ciutat de Barcelona a finals del segle XVI, no es pot considerar que es tracti d'una gran metròpoli mediterrània ni europea, però sí un port de certa importància de la zona i la principal entrada i sortida de mercaderies de tot el territori català que assolí un nivell de prosperitat considerable des de mitjan segle XVII. Aquesta situació varià amb el nou *statu quo* que suposaren les conseqüències de la Guerra de Successió Espanyola, donant pas a un escenari de profundes renovacions i transformacions en tots els aspectes de la societat però també en les seves mateixes bases com el pas del sistema gremial al lliurecanvisme. Això caracteritzarà un període de bonança econòmica interromput constantment per diverses guerres i conflictes i conclòs definitivament amb la invasió napoleònica l'any 1808. Es tracta d'una situació comercial i financera que cal tenir en compte i repensar, especialment perquè es reflecteix en molts sectors de la societat, també en el nostre àmbit de treball, les arts, i especialment en aquest període encara dominat pel barroc, un estil òptim per a l'ostentació i la demostració pública del poder econòmic i social dels principals protagonistes.

0.1.5. Metodologia

En reflexionar sobre la naturalesa de la nostra tesi doctoral i de la metodologia a seguir per tal de dur-la a terme, ens hem vist reconeguts en la definició que Umberto Eco dóna del que considera que hauria de ser tesi doctoral, ja que la concep com un marc evolutiu on cal inserir fets, dades, exemples i valorar-los. Amb aquests casos seleccionats i interpretats, l'investigador posa les bases per resseguir una aventura intel·lectual d'una transformació. Un cop estudiades les taxonomies que presenta per plantejar una tesi, concloem que en el nostre cas es tracta d'una recerca panoràmica, històrica i historiogràfica i de tema clàssic (Eco 1988:27-37). De fet, per la seva interdisciplinarietat, teníem clar des del plantejament que es

tracta d'una tesi molt històrica, però que el seu objecte d'estudi és de naturalesa artística; de tipus estructural, ja que investigarem la possible existència d'un cos comú de coneixements a més d'una evolució cultural col·lectiva, i on també treballarem aquells protagonistes que hagin tingut més pes específic, combinant l'estudi de les continuïtats i els canvis.

Malgrat el seu aparent anacronisme amb l'època a tractar, ens interessava especialment reflexionar sobre el concepte de consum, i especialment sobre el consum artístic a Barcelona en el període indicat. Davant la falta d'ús i costum d'aquest tipus de valors i conceptes en l'àmbit artístic, vam fer una recerca en profunditat cercant investigacions similars amb altres casos d'estudi (altres èpoques, altres contextos geogràfics) per poder planificar i estructurar d'una manera més coherent i eficaç aquesta tesi. El primer que vam constatar va ser l'ús amb regularitat del concepte de mercat, consum, consumidors, hàbits de consum, *wealth* (que podríem traduir com bonança, prosperitat o benestar), oferta i demanda, luxe, valor, producció, màrqueting, *dealers*, mercat secundari o negoci, tal i com majoritàriament defensa Goldthwaite (1993:1-9), però també altres investigadors com Pears (1988), Kempers (1992), North (1997) o O'Malley (2005). Tots coincideixen en centrar l'atenció de les seves recerques en l'àmbit de la història econòmica i en els canvis i transformacions que es poden observar en àrees econòmiques, socials i artístiques, però sobretot en com aquestes interactuen i en l'efecte de les dues primeres en la darrera. Tal i com reconeix Michael North (1997:134) l'interès d'aquestes recerques rau en la connexió que s'estableix entre el creixement econòmic, un augment de la prosperitat i la demanda privada d'obres d'art. Això influeix generalment les tendències i dinàmiques del mercat de l'art i es poden demostrar mitjançant les obres mateixes i la documentació (North:199:136), objectiu fonamental d'aquest tipus de recerques i també el nostre.

Hem pogut observar com molts dels estudis centrats en el mercat artístic es basen en alguns dels períodes més populars de la història de l'art, com la Florència del *Quattrocento* o la Holanda del segle XVII, tal i com veiem en alguns dels treballs abans esmentats. Davant la

manca de recerques sobre el mercat de l'art, diversos historiadors econòmics, deixebles de l'investigador John Michael Montias, com Michael North o David Ormrod, es mostren interessats en aplicar el mètode d'estudi d'aquest en diferents centres artístics d'importància. Aquest tipus d'estudis, que a partir d'ara considerarem estudis sobre el mercat de l'art, es caracteritzen per tres elements fonamentals, segons Michel North (1996:1-6). En primer lloc, la demanda d'art, és a dir que analitzant els objectes artístics que adquireixen les cases/famílies o grups socials podem reconstruir la demanda d'art d'una societat. En segon lloc, cal observar les condicions en les quals es dona la creativitat artística i la comunicació entre els diferents centres i entorns artístics. Per últim, el mercat de l'art pròpiament, ja que aquest es presenta i s'analitza com un enllaç entre les dues qüestions anteriors, gràcies a les dinàmiques del mercat i al seu potencial innovador. Per tant, consum, producció i mercat.

Si ens fixem en les fonts i documentació que aquests investigadors han emprat i consultat per tal de dur a terme aquests estudis, en trobarem una gran diversitat com cartes de comerç, catàlegs, contractes i rebuts, inventaris *post-mortem*, documents d'àmbit públic i privat, registres de duanes, arxius nobiliaris, de la cort, memòries, etc. És quelcom habitual que en analitzar el funcionament del mercat de l'art d'un moment històric concret se'ns presentin diverses dificultats, la principal de les quals radica en la gran varietat de fonts i la dispersió de dades d'interès que pertanyen a àmbits molt diferents relacionats principalment amb la societat. Aquest és el model i mètode de recerca que volem traslladar al context de la Barcelona de 1770 a 1808 i el creixement del comerç artístic.

Precisament aquesta diversitat de fonts ens condueix a un altre model de recerca que considerem complementari a l'esmentat a l'hora de plantejar la metodologia per desenvolupar la nostra tesi. Davant la diversitat de les fonts i la naturalesa pluridisciplinar dels estudis sobre el mercat de l'art, creiem que, tal i com també justifica O'Malley (2005:2), cal complementar l'estudi qualitatiu habitual amb un de quantitatiu mitjançant la mateixa o diversa documentació. Per això veiem adequada la combinació d'una recerca panoràmica o a

vista d'ocell amb una altra realitzada amb microscopi, tal i com explica l'historiador Albert Garcia Espuche en afirmar que la vida quotidiana està íntimament lligada a l'economia, a la cultura i a la manera d'entendre el món d'una societat i que l'estudi dels arbres és fonamental, sempre i quan aquests no ens impedeix veure –i comprendre– el bosc (Garcia Espuche 2010:17). La teoria de les connexions internes entre diverses àrees és també fonamental per als historiadors que treballen en l'àmbit de la *World History* o *Global History* i que defensen que els efectes dels canvis a nivell global es perceben en el món quotidià i a la inversa, com tractarem més endavant. Aquesta qüestió resulta fascinant en tractar assumptes que combinen l'estudi a nivell de macrohistòria i microhistòria², com és el nostre cas, comprovant amb curiositat al llarg de la investigació l'existència d'aquestes connexions internes (Ginzburg 1986).

Garcia Espuche també opta per un tipus d'anàlisi que considera gairebé en desús (i actualment en recuperació), en el qual la variable “espai” és protagonista imprescindible. Funciona com a instrument de recerca, però també com a eina de coneixement de la realitat històrica urbana, i per tant, també dels seus diversos factors, com pot ser l'ambient artístic. Podem dir que tot varia segons l'espai, i amb ell tot els fenòmens i factors de la ciutat. En aquest punt pren interès el concepte de sistemes-món que desenvoluparem més endavant. L'investigador conclou que l'anàlisi conjunt de l'espai urbà i la societat són bàsics per comprendre la història urbana o algun dels seus elements. La seva metodologia, per tant, combina l'anàlisi global i l'anàlisi de nombroses aproximacions detallades, és a dir, la història amb la microhistòria o, recuperant les seves paraules, la vista d'ocell amb el microscopi. (Garcia Espuche 2004:14).

Creiem fonamental conèixer a fons la ciutat de Barcelona d'aquest període i la seva societat, qui n'és protagonista. Alhora, cal submergir-se en l'ambient artístic i valorar el rol i la

² A nivell metodològic ens ha resultat de gran interès el sistema de treball de microhistòria que inaugura Carlo Ginzburg i que es pot percebre especialment en la seva primera obra *El queso y los gusanos* (1986).

importància de cadascun dels agents que hi intervenen. Per això, cal combinar el que hem anomenat anàlisi quantitatiu amb el qualitatiu, és a dir, les xifres objectives i asèptiques amb un estudi detallat d'aspectes i personatges que caracteritzen aquest ambient artístic. Ambdues vessants emergeixen de la variada documentació que ens ha calgut consultar per crear aquest mapa.

En relació a la metodologia, volem fer present una imatge que ens ha acompanyat al llarg de tot el procés de recerca i que ens ha ajudat a no allunyar-nos del camí assenyalat. Ernest Lluch, en la cloenda del seu treball de 1996 *La Catalunya vençuda del segle XVIII. Foscors i clarors de la Il·lustració*, dedica unes pàgines al que avui en l'àmbit de les tesis doctorals anomenem Protocol d'Investigació i per tant es deté en destacar alguns aspectes metodològics. Lluch opina que en un estudi d'aquestes característiques cal aprendre “com funciona el canell i no els ossos que el formen”, fet que agraeix a l'economista Albert O. Hirschmann i a la seva metodologia de treball (Lluch 1996:246). En el seu cas, va optar per estudiar economia política i les societats i no només el que ell anomena l'*economics* i afirma a més que s'ha atrevit “A provar que si les coses es miren al revés de com t'ensenyen, acabaràs veient alguns angles desconeguts”. Aquest és el nostre objectiu aplicat a només un sector de l'economia, com és el mercat de l'art.

La metodologia emprada en aquesta recerca ha estat de tipus interpretatiu mitjançant les dades obtingudes mitjançant el buidatge bibliogràfic i documental, varietat de la qual en farem esment en l'apartat Fonts. Pel que fa als sistemes de recollida i sistematització de dades hem creat una base de dades bibliogràfica amb el gestor bibliogràfic Zotero i adaptant la plantilla a la introducció i ordenació de la documentació d'arxiu.

D'altra banda, l'any 2011 iniciàrem l'elaboració d'una base de dades amb el programari FileMaker per tal de poder organitzar i classificar les peces i conjunts amb què treballàvem. Vam elaborar una sèrie de plantilles pròpies per tal d'establir les categories òptimes que ens permetessin introduir els esmentats ítems, recollint-ne la major informació possible. En ple

desenvolupament del procés vam valorar els resultats obtinguts i vam decidir abandonar aquest mètode de sistematització de dades, ja que un nombre molt baix de fitxes podien completar-se satisfactòriament. El principal problema és la complexa identificació entre peces i autors i la seva informació complementària, en primer lloc per l'ingent nombre d'entrades que això suposaria, i en segon lloc, perquè la documentació més nombrosa i interessant en aquest sentit, els inventaris *post-mortem*, descriuen molt exigüament les peces, indicant el material i en el cas dels quadres i les escultures, el gènere i la temàtica, sense indicar l'artista. Per tant, la majoria de peces no es poden documentar amb la informació que se'ns dona o bé tenim artistes sense obra o amb molt poques atribucions segures. Aquest fet, que relacionat amb aquesta base de dades ha resultat un dels principals entrebancs amb què ens hem enfrontat al llarg d'aquesta investigació, ha donat resultats molt reveladors en altres aspectes socials, de documentació, i de consideració de la figura de l'artista, com podrem desenvolupar més endavant. En definitiva, la fitxa de catàleg més tradicional no s'adaptava a les condicions de les peces del segle XVIII amb les dades que s'elles es poden disposar a través de la documentació o de les peces sense documentar en si mateixes. Per últim, voldríem destacar que el plantejament i la creació d'aquesta base de dades no ha estat una tasca sense sentit, ja que posteriorment hem pogut cedir a l'equip d'investigació amb què treballem aquestes plantilles per treballar amb els programes pictòrics de les *cases grans* d'aquest mateix període, ja que per les seves característiques es poden classificar i sistematitzar mitjançant aquest sistema.

0.1.6. Objectius generals i específics

L'objectiu principal d'aquesta investigació se centra en construir una panoràmica del mercat artístic de la Barcelona entre 1770 i 1808, moment en què la bonança econòmica que viu la ciutat es tradueix en projectes artístics que demostren el poder econòmic i social dels seus propietaris i impulsors mitjançant un estil tardobarroc, de línies majoritàriament classicitzants. Per assolir-lo cal observar les relacions entre la societat i l'economia i l'àmbit

artístic i demostrar aquest creixement, les seves causes i conseqüències. A continuació i partint de l'esmentat objectiu principal, destaquem els següents objectius específics:

En primer lloc, la valoració d'aquest patrimoni, en ocasions desconegut, i generalment menystingut i desprotegit. Malgrat que Catalunya no ha estat capdavantera en l'art modern, és evident que al nostre país existeixen manifestacions artístiques d'aquests segles que mereixen ser estudiades i donades a conèixer, per la seva qualitat i representativitat i pel seu valor testimonial. A banda d'estudiar aquests exemples oblidats i/o menystinguts per la historiografia, el coneixement i la difusió d'aquestes, contribueixen a la seva valoració com a patrimoni històrico-artístic del país, i per tant, com a béns que cal conservar i mantenir. Aquest fet, fins ara s'ha aconseguit en comptades ocasions, per casualitat o per l'obstinació d'alguns personatges, però generalment a través d'iniciatives privades. Avui dia, encara trobem molts conjunts que són part del nostre estudi i que amenacen ruïna, estan pendents d'enderrocaments, es troben en un estat deplorable, o bé han estat salvats malgrat que les seves condicions no són les més adequades o corren perill pel simple fet de no haver estat incloses en el catàleg de patrimoni de la Generalitat.

En segon lloc, constatem el trencament de les estructures gremials de naturalesa medieval, també en l'àmbit artístic i les conseqüències que això té en les obres, els artistes i la seva formació i capacitat de treball però també en el futur i el desenvolupament de les arts a Catalunya. Aquest fet es veu traduït en el pas d'un sistema gremial mitjançant tallers familiars de mestres artesans i tota la seva estructura d'origen medieval a un sistema capitalista, que en el camp de l'art suposa la creació d'acadèmies i/o escoles professionals on es controlen els coneixements impartits però amb professionals lliures i independents, fora d'una estructura gremial que obtenen un reconeixement públic i laboral en funció de la seva destresa i qualitat com a professionals (ja siguin pintors, gravadors, escultors, etc.), és a dir, que generen competència.

D'altra banda volem valorar i quantificar la producció i el consum d'àmbit artístic i conèixer a fons els principals protagonistes, les relacions que s'estableixen entre ells i el seu paper en context. Així com els diferents agents que intervenen en l'encàrrec, creació, venda i/o intercanvi de patrimoni artístic en el moment i la valoració de les infraestructures existents i les que apareixen aleshores. Ens referim a l'existència d'agents o marxants, dels establiments on es venen tant obres com llibres, els encants o *almonedes* existents en la ciutat, etc.

Per últim, cal no oblidar l'estudi de les qüestions estilístiques i estètiques. Creiem que es important valorar no només el que s'està donant a la ciutat en aquells moments, amb un panorama dominat pel darrer barroc de tendència classicista, sinó també conèixer les influències que poc a poc van penetrant les nostres fronteres, procedents principalment de França i Itàlia, mitjançant els pensionats a l'estranger, els ambaixadors o bé un comerç artístic incipient que importava obres d'altres indrets, especialment per via marítima. Tot i això, creiem que el factor cabdal per a la penetració d'aquestes influències té a veure amb la creació d'una acadèmia, encara que camuflada amb el pretext d'una escola professional de dibuix.

0.1.7.Fonts

En mercat de l'art és un tema poc tractat pel que fa a l'àmbit artístic català i encara menys en època moderna. Aquesta qüestió no és exclusiva del nostre país, ja que la bibliografia a nivell europeu és escassa i se centra en alguns casos molt concrets.

El primer sector de bibliografia que cal portar a col·lació és precisament els diversos estudis de mercat de l'art relacionat amb altres contextos que hem consultat per tal de poder tenir una idea clara de les fonts emprades en aquest àmbit i comprovar que coincideixen majoritàriament amb les seleccionades per nosaltres. D'altra banda també teníem interès en observar l'estructura i els punts de vista que presentaven altres estudis similars i finalment, tal i com descriurem després hem coincidit amb altres investigadors en l'esquelet temàtic i organitzatiu d'aquesta investigació. En definitiva, la recerca i buidatge d'altres estudis sobre el

mercat de l'art amb uns objectius similars als nostres han conformat un sector de fons consultades amb un ànim de tipus metodològic.

Donat que la producció, el consum i el comerç d'art són temes relacionats no només amb la història de l'art, sinó també i especialment amb la història econòmica, social, entre d'altres disciplines. Per aquest motiu, la bibliografia que hem consultat ha estat molt diversa, de la mateixa manera que la documentació que hem buidat, com detallarem més endavant en l'Estat de la qüestió. En aquest sentit, i malgrat una tasca d'investigació pròpia parcial, hem compilat temes que han tractat historiadors, sociòlegs, economistes, arquitectes i altres investigadors per tal de poder construir la visió panoràmica necessària per desenvolupar aquesta recerca.

D'altra banda, entre les fonts primàries consultades també s'hi troba una gran diversitat. Per exemple, entre la documentació no impresa hem consultat fons que no són de consulta massa habitual entre els historiadors de l'art, però que hem descobert molt interessants per tal de relacionar la societat i les seves manifestacions artístiques, com per exemple els arxius patrimonials i familiars, dels quals hem pogut buidar contractes i documents que ens parlaven no només dels encàrrecs artístics, sinó també d'aspectes importants de l'època o del llinatge en concret que ens acosten a millors interpretacions iconogràfiques, a datacions i atribucions i inclús al pensament de les elits barcelonines del moment. Altres exemples, en aquest cas de tipus oficial, són els registres de Sanitat de l'Ajuntament Borbònic en el qual queden registrades les entrades dels vaixells al port i per tant qualsevol mercaderia de tipus artístic que puguin portar.

Per últim, cal destacar les fonts cartogràfiques de la ciutat que ens permeten ubicar i comparar l'estat de la ciutat i la seva evolució amb el pas del temps, de la mateixa manera que amb alguns gravats que ens mostren alguna vista de Barcelona.

En relació a les fonts documentals impreses hem recorregut a la font relacionada amb la vida quotidiana més extensa i detallada de l'època, el dietari del baró de Maldà o *Calaix de sastre*

en què Rafel d'Amat recollí entre 1769 i 1821 tota mena de fets succeïts a la ciutat. D'altra banda, també hem fet un important buidatge de llibres de viatges des de mitjan segle XVIII fins als anys 1820, tant de viatgers de la cort espanyola com francesos i anglesos, fet que ens ha permès entendre el que més cridava l'atenció a aquesta curiosos visitants, també en l'àmbit dels monuments, obres públiques i reformes a la ciutat.

Un altre gruix de fonts impreses les trobem en la premsa. Cal tenir en compte però, que gran part de la no massa abundant premsa de l'època no es preocupava de recollir qüestions de vida quotidiana ni de caire artístic, com la *Gazeta*, el *Diario Curioso* o *El Censor*. En canvi, sí que hem pogut localitzar algunes notícies d'interès en el *Diario de Barcelona* que hem buidat des de la seva primera publicació a l'octubre de 1792 fins a la invasió napoleònica al 1808. Val a dir però, que el nombre de dades i notícies de caire artístic localitzades ha estat molt inferior a l'esperat i concentrat en pocs anys especialment als anys 1800 i 1801.

Per últim, també han resultat interessants els buidatges de les Relacions de Successos de l'època, on es relataven diversos esdeveniments celebrats a la ciutat, destacant especialment les visites reials de Carles IV al 1802 com per exemple *Relacion de las diversiones, festejos públicos y otros acaecimientos que han ocurrido en la ciudad de Barcelona, desde el 11 de setiembre hasta principios de noviembre de 1802, con motivo de la llegada de SS.MM. Y AA. Á dicha ciudad; y del viaje a la villa de Figueras*.

No podem oblidar que una part important del treball amb les fonts primàries és la visita *in situ* a algunes de les *cases grans*, conjunts, o museus que contenen peces del nostre interès per aquesta investigació i que conformen una mena de treball de camp.

En relació a les fonts secundàries o bibliografia, es tracta d'aquelles fonts que permeten contextualitzar les anteriorment esmentades fonts primàries o que ens ajuden a omplir els buits o crear lligams amb aquelles. En el nostre cas, hem fet ús de fonts que ens donen de manera indirecta informació sobre el context en què es desenvolupa el mercat de l'art o els

fenòmens que s'hi poden relacionar. A banda de la bibliografia que descriurem posteriorment en l'Estat de la qüestió, cal destacar l'hemerografia que hem localitzat tant en premsa generalista com en revistes culturals peces i conjunts artístics bastant desconeguts en el seu moment i que alguns erudits ja estudiaven en les primeres dècades del segle XX, per exemple Raimon Casellas o Joaquim Folch i Torres.

D'altra banda, una part de la bibliografia consultada eren estudis sobre el mercat de l'art en altres contextos, estudis sobre història econòmica de Catalunya, altres sobre història social de l'època, o també diversos treballs sobre la Il·lustració i la seva introducció a Catalunya. Per últim, és evident que ens hem acostat a les monografies publicades anteriorment sobre alguns artistes o exemples concrets d'aquest canvi artístic, destacant els textos de Raimon Casellas, Santiago Alcolea, Joan Ramon Triadó, Rosa Maria Subirana Rebull, Manuel Arranz, Ramon Grau, entre altres.

0.1.8. Continguts i estructura

En ocasions, la història de l'art es concep com una qüestió isolada, en què no cal conèixer el context en què es desenvolupa un fet artístic per poder comprendre'l en profunditat, tal i com opinen molts historiadors de l'art. Com si l'obra es creés únicament en la relació entre l'artista i el "llenç en blanc", la seva creació. Aquesta investigació pretén situar-se precisament en l'extrem contrari i considerar el fenomen artístic com una peça més de la societat i que per tant, no només reflecteix la seva idiosincràsia, sinó els canvis que en ella s'hi donen. Considerem que aquesta ja és una primera manera de generar el debat que creiem necessari en aquest àmbit, i precisament els estudis sobre el mercat de l'art són un bon punt de partida per fer-ho: no només com una societat s'expressa a través del seu art i per què, fet que s'acosta molt a l'antropologia, sinó també quins agents i mecanismes hi intervenen. Per aquest motiu hem cregut necessari tractar temes que, malgrat formar part d'una disciplina diferent de l'art, s'hi connecten directament i mitjançant aquestes connexions hem construït una panoràmica

que vol reflexionar sobre els diversos aspectes que van conduir a aquesta revifalla artística en les darreres dècades del segle XVIII. I potser aquí és on vertaderament sorgeix el debat.

A partir d'aquesta reflexió, ens hem plantejat una revisió de la major part dels tòpics que planen sobre aquest tema i que també els historiadors de l'art arrossegueu, per exemple, que la bonança econòmica a la ciutat es tradueix en un augment en la demanda artística. Aquest és un tòpic que sembla prou lògic, però caldria comprovar-lo amb dades més exactes, justificar aquesta afirmació científicament i reflexionar sobre les raons d'aquesta situació amb preguntes com: qui són els clients o mecenes que fan aquests encàrrecs? Quines són les seves aspiracions i els seus gustos? On han obtingut els diners per dur-los a terme? Aquest és només un exemple, però ha sigut per nosaltres una espècie de pauta que ha calgut seguir per reformular i justificar (o negar) alguns d'aquests tòpics. És cert que expressat d'aquesta manera pot semblar una empresa agosarada, especialment en un període de canvis com el que ens ocupa en què la historiografia que s'hi ha dedicat ha estat sempre polititzada i/o condicionada ideològicament, com veurem més endavant. Tot i això, l'hem considerada una tasca fonamental per enfocar la investigació, ja que precisament ha de posar-se al servei de la reflexió, reformulació i la crítica amb l'objectiu d'assolir nous punts de vista i reivindicar certes idees alhora que rebutgem d'altres que hagin quedat obsoletes.

La recerca es presenta en grans blocs autònoms a nivell de contingut, però evidentment relacionats i connectats entre ells, de manera que la consideració del conjunt ens permet evocar un complex període i/o ambient artístic, especialment en un moment de canvis estructurals decisius, econòmics i territorials, mostrant una societat dinàmica, en plena transformació entre la continuïtat i la transformació. L'esquelet de la investigació, a banda d'aquest primer bloc introductori que ens ocupa, es fonamenta en tres blocs autònoms i temàtics, independents però relacionats.

En primer lloc, el Bloc 1, titulat *Producció: La formació dels artistes. Entre ell gremialisme i l'acadèmia*, amb l'objecte d'estudiar com el context històric i cultural del moment incideix a

transformar les possibilitats de treball d'un artista, així com la seva formació. Aquest apartat s'inicia amb una especial atenció en l'Escola Gratuïta de Dibuix, detenint-nos en la raó de ser de l'escola i el seu ideari, la seva organització, la formació dels alumnes i les disciplines en què s'ocupaven els alumnes. Les qüestions anteriors ens porten a reflexionar al voltant del que suposa la decadència dels gremis en l'àmbit artístic i la dialèctica que es dona entre el corporativisme del Col·legi de pintors i el nou ordre encarnat en l'Acadèmia. Mitjançant les col·leccions i la biblioteca de l'entitat, ens permetran apuntar els possibles influxos en matèria de gust i estètica a través de l'arribada d'obres fins a l'escola. A continuació ens centrarem en la Reial Acadèmia militar de matemàtiques, mitjançant la seva història, els seus ensenyaments, les innovacions que van introduir en l'arquitectura i l'enginyeria i els mitjans de què disposaven, com la Biblioteca. Serà fonamental la comprensió de la consideració de l'artista i en aquest cas de l'"arquitecte", davant la divisió entre mestres d'obres, enginyers militars i la falta d'arquitectes. Per últim, com a exemples de casos concrets de qui eren els artífexs més destacats de la ciutat, enginyers militars, mestres de cases, pintors, gravadors, etc. hem elaborat un complement biogràfic, que correspon a l'annex II.

El Bloc 2 amb el títol *Consum. Clientela i mecenatge públic i privat* se centra en l'estudi de la clientela de la ciutat. En primer lloc però, ens ocuparem de les obres públiques, és a dir, dels encàrrecs de l'administració i el govern municipal en un subcapítol que tracta els projectes d'*Obres públiques, urbanisme i reorganització de la ciutat*, en el qual es descriuran els nous espais, les reformes i obres per encàrrec del propi municipi i també els nous centres d'interès. A continuació, ens dedicarem a la clientela privada, a la noblesa per una banda i a la nova burgesia per una altra, descrivint els seus orígens i ascens social i exemplificant amb personatges, encàrrecs i possessions el seu rol a la ciutat, però també el conflicte social latent que es donava pel poder, l'ostentació i l'estatus social. Per encetar els temes, començarem per la vessant social i presentant els clients i la seva idiosincràsia i ens anirem acostant als encàrrecs concrets. Els casos desenvolupats a partir d'aquesta temàtica es troben en l'annex III.

Per últim, el tercer bloc es titula *Comerç. Venda i revenda de béns artístics* i, malgrat ser una secció independent de la recerca, crea lligams entre els blocs anteriors, a més de presentar els agents i intermediaris que protagonitzaven la compra-venda de peces en el que avui anomenaríem mercat primari, però sobretot en el secundari. En primer lloc, presentarem els resultats obtinguts respecte als encàrrecs o mercat primari, posteriorment en relació al comerç marítim, tractarem els intermediaris com els marxants i els botiguers, farem especial esment a la tipologia de la documentació consultada i al qualitat de la informació obtinguda i per aquest camí reflexionarem al voltant de la consideració que en l'època tenia l'artista. Per últim, ens ocuparem de valorar les col·leccions d'art que es trobaven a la ciutat en museus privats o gabinets i també les aplicacions que això podia tenir en relació amb la docència, pel que fa als models i a les biblioteques, aportant exemples concrets.

Per acabar hem elaborat tres annexos que tracten temes diversos relacionats directament amb la investigació i que ens han permès clarificar la línia discursiva de la recerca. Es tracta de continguts fonamentals per a la investigació però que creiem més interessants com a recursos complementaris. Amb l'Annex I, el *Context històric, econòmic, social i pensament*, en el qual es replantegen precisament conceptes i tòpics habituals en la historiografia i que cal revisar, no només respecte a l'art, sinó sobre quines connexions té aquest art amb la societat o l'economia del moment, quins gustos s'estan instal·lant, com està canviant la concepció de les feines manuals en tots els àmbits, la decadència del gremialisme o la incidència de les noves idees il·lustrades. Aquest Bloc està subdividit en capítols que se centren en un repàs historiogràfic, el debat sobre el reformisme borbònic, l'absolutisme i el despotisme il·lustrat, la represa econòmica a Catalunya, la creació de l'Estat modern "fiscal-militar" i l'Espanya dels primers Borbons, el fenomen del reformisme borbònic i els seus efectes, la correlació entre el creixement demogràfic, l'agricultura i els diferents sectors econòmics, el desenvolupament de manufactures i gremis, el tipus de comerç, l'organització social, la introducció de les idees il·lustrades a Espanya i la possibilitat d'una il·lustració catalana. Per acabar, la creació de noves institucions per aquest influx il·lustrat, destacant la Junta Particular de Comerç de

Barcelona, de la qual estudiarem el seu paper fonamental, la seva història, els seus mecanismes de foment dels diversos sectors culturals, els seus principals projectes i les seves escoles i obra docent. A continuació, l'Annex II, conté les biografies més destacades dels enginyers militars, mestres d'obres, pintors, gravadors, etc. en definitiva els artífexs més destacats que han aparegut en la investigació i que tenen un pes específic important per a la mateixa. I finalment l'Annex III, un petit catàleg de projectes i encàrrecs que han estat anomenats i són ben representatius dels temes esmentats al llarg de la recerca i que mereixen un tractament més concret i detallat al marge del discurs principal.

0.1.9.Darreres consideracions prèvies

Abans d'entrar pròpiament en matèria, voldríem aportar unes consideracions prèvies respecte a la importància de la recerca en l'àmbit del mercat de l'art, en el cas del mercat actual però també amb perspectiva historiogràfica, tractant-lo com un objecte més d'estudi investigant sobre la seva història, enfrontant-nos a la evident complexitat de la seva naturalesa mixta com a disciplina.

El mercat de l'art és un àmbit fonamental en el desenvolupament del fet artístic. Fins fa ben poc no es considerava important la investigació en aquest marc, però creiem que és imprescindible per tal de completar el nostre coneixement de la història de l'art, ja que ens indica els factors pels quals un estil artístic s'imposa a d'altres, l'evolució d'elements i artistes, els canvis en el gust i en la mentalitat de cada moment, etc. A continuació volem posar de relleu una sèrie de qüestions i reflexions que hem de tenir en compte en enfrontar-nos al concepte de mercat de l'art o mercat artístic, a més de destacar la importància que pot tenir el fet que la historiografia de l'art dediqui part dels seus esforços a investigar el funcionament del mercat artístic actual per tal de poder realitzar anàlisis amb la finalitat d'actuar en aquest camp, a més de comprendre millor la història de l'art mitjançant l'estudi del context en el qual es produeix la creació i l'intercanvi de l'objecte artístic en diferents períodes. Per tal de plantejar aquestes qüestions és fonamental la intervenció de l'historiador de l'art, però també

la participació d'altres disciplines que ens permetin assolir aquest punt de vista global i més complex que aporten els estudis interdisciplinaris.

Fins avui dia el mercat de l'art com objecte d'investigació per part de l'historiador era un tema poc abordat des de l'àmbit universitari, com si l'obra d'art pogués perdre la seva aura o el seu valor afegit pel simple fet de tenir un preu i una estructura estable per al seu intercanvi, cosa que d'altra banda ha succeït al llarg de tota la història de l'art. De fet, encara es tenen certes reticències davant investigacions d'aquesta mena en l'àmbit universitari, com la que ens ocupa, no tant pel tema i el seu desenvolupament, sinó pel vocabulari emprat en ocasions que, d'altra banda hem justificat i és habitualment emprat per altres historiadors de l'art d'aquest àmbit, a més de considerar-lo necessari per poder dur a terme aquesta recerca. Aquesta situació ha començat a canviar en els darrers anys, ja que sembla que s'ha instal·lat la idea que el mercat de l'art és també la seva quotidianitat, l'ambient en el qual es mou l'objecte artístic. El seu coneixement i estudi conforma una informació essencial per a l'historiador de l'art, ja que d'altra manera la història de l'art seria una pura conjectura, una ficció o construcció que no té en compte el context espai-temporal en el qual es genera, es compra, es ven i/o s'intercanvia un determinat objecte artístic. L'estudi del mercat de l'art és tan important en analitzar el context actual com en la seva vessant històrica, ja que ens permet observar com aquestes estructures d'intercanvi de l'objecte artístic, necessàriament lligades a qüestions de gust, han anat canviant i evolucionant al llarg dels segles, resultant fonamentals en ocasions, com veurem aquí amb el desmembrament del sistema gremial en el camp de l'art. Malgrat això, no hem d'oblidar la resta de punts de vista que ha de tenir en compte l'historiador de l'art en analitzar les obres i períodes i per això no s'ha de donar més importància que la que vertaderament té en cada context històric i artístic el paper de la

societat i el mercat, a més de l'economia, la filosofia, l'antropologia, la història de la cultura i la vida quotidiana o la sociologia de l'art³.

El concepte de mercat artístic és, en general, anacrònic pels diversos períodes de la història de l'art, però sempre podem trobar un paral·lel per cada agent o element de cada època, ja que aquest intercanvi de l'objecte artístic s'ha produït en tot moment en unes condicions o altres. En analitzar el funcionament del mercat de l'art d'un moment històric concret se'ns presenten diverses dificultats, la principal de les quals radica en la gran varietat de fonts i la dispersió de dades d'interès que pertanyen a àmbits molt diferents, com ja hem esmentat anteriorment, per exemple respecte al funcionament de les estructures administratives d'un país en un moment determinat, els impostos que es graven en la producció o compra-venda d'objectes sumptuosos, les influències, gustos i modes imperants en el moment, el reconeixement dels diversos oficis que hagin pogut intervenir en la creació de l'obra d'art, la consideració que socialment tenen els artistes... Per això, hem de tenir en compte quan realitzem aquest tipus d'estudis que partim dels mateixos conceptes i valors que regeixen actualment el mercat de l'art, però adaptant-los al context històric i geogràfic adequat.

A continuació aportem una sèrie de qüestions i reflexions que hem de tenir en compte a l'hora d'enfrontar-nos al concepte del mercat de l'art. Com dèiem, l'estudi del mercat artístic resulta tan valuós per a l'historiador de l'art en analitzar la seva actualitat com a nivell històric, ja que així podem observar com aquestes estructures d'intercanvi de l'objecte artístic han anat canviant i evolucionant al llarg dels segles. Ens preguntem si és possible fer aquest exercici i transposar-lo en un espai i un temps determinat, tal i com argumentarem seguidament. En les darreres dècades, la història econòmica ha pres una importància desconeguda fins al moment i més específicament, els historiadors han tornat a l'estudi de la història a través de la cultura material des de la dècada de 1980. Es tracta d'estudiar societats

³ Becker 1982; Stallabrass 2006; Thornton 2009. Aquestes publicacions són bibliografia fonamental per comprendre la sociologia de l'art com a disciplina, així com la seva metodologia d'estudi.

del passat a través del què consumien i del què produïen. Bordieu ja va dir que la sociologia i l'art són una estranya parella i el mateix passa amb el binomi art i economia, ja que ens condueix a qüestions com la diferenciació del producte (peculiaritat i naturalesa del producte artístic), l'establiment del valor, aspectes com la reproductibilitat i la qualitat de l'objecte únic... Precisament per això, la creativitat de l'artista és un element que sempre ha donat problemes als economistes i els científics socials, que se senten perplexos davant un valor que no admet qualificacions quantitatives.

És evident que, com indica Vera Zolberg (1990), el científic social basa els seus estudis en la premissa que l'art ha de contextualitzar-se en el temps i l'espai per estudiar-lo, mentre que els estetes tendeixen a pensar en l'art en la seva unicitat (un-únic). El debat està en si el valor de l'objecte artístic ve donat per condicions externes o per qualitats intrínseques d'aquest. El nostre punt de vista s'acosta molt més al de la sociologia. La nostra època de la informació i la postmodernitat ens condueix cap als estudis multidisciplinars, de la mateixa manera que, durant el Renaixement, l'Humanisme defensa la interdisciplinarietat de les arts i els sabers. Aquesta concepció es trenca durant el segle XVIII quan es procedeix a realitzar una taxonomia exhaustiva del coneixement i, evidentment, també de les arts, distingint-les de les arts decoratives, el mobiliari, etc. dedicant la seva atenció únicament a l'objecte artístic en si, com si no tingués res a veure amb el seu entorn i la situació econòmica i socio-política no influïssin en l'estil, el gust i les produccions artístiques. En el cas que tractem d'il·lustrar amb aquesta tesi, succeeix quelcom similar: a la Barcelona de finals del segle XVIII la producció artística és indestruïble de l'apogeu econòmic i la producció industrial, sobretot en el cas de la fabricació de teixits d'indianes i tots els actors que hi intervenen (disseny, etc). Aquestes taxonomies en les quals hem classificat els àmbits del coneixement, encara continuen vigents en alguns aspectes i sectors i ens impedeixen veure més enllà. Se segueixen posant entrebancs als estudis interdisciplinaris, malgrat que avui dia és més necessària que mai una mirada global, que podríem comparar amb un caleidoscopi. La història del mercat de l'art ofereix un panorama immens de col·laboracions entre historiadors econòmics i historiadors de l'art. Tal

i com hem indicat anteriorment, és habitual que aquest tipus d'estudis es caracteritzin per tres elements fonamentals, segons Michael North (1996:1-6): la demanda d'art; les condicions en les quals es dona la creativitat artística i la comunicació entre els diferents centres i entorns artístics; i el mercat de l'art en si, com un enllaç entre les dues qüestions anteriors. És a dir, en definitiva, consum, producció i comerç.

La història del mercat de l'art en època moderna ens remet a la consideració d'allò que Braudel (1992:22) anomenaria “sistemes-món”⁴, és a dir, un fragment o una secció econòmicament autònoma del planeta, capaç de proveir-se en la seva majoria de necessitats i en la qual una sèrie de lligams interns i intercanvis proporcionen una certa lògica i unitat. Aquests principals centres d'activitat econòmica i cultural a l'època moderna, els trobem principalment a la conca mediterrània i al Mar del Nord, exemplificat en el Renaixement i la Reforma com eixos de la modernitat (de Vries 1991:249-251).

Hem pogut observar com en els darrers anys comencen a publicar-se estudis sobre el mercat de l'art, coincidint amb la bombolla i crisi d'aquest, i que resulten de gran utilitat a l'hora de voler interpretar l'estat de mercat artístic en l'actualitat. Trobem una bibliografia molt diversa, però gran part d'aquestes publicacions tracten sobre la situació actual del mercat artístic o sobre les estructures d'intercanvi d'objectes artístics que trobem en l'actualitat. No són massa freqüents els estudis que facin una recerca de la història del mercat de l'art en un espai i un temps determinat, és a dir, treballant a fons un sistema-món, un centre artístic en concret. Hem pogut localitzar diverses fonts bibliogràfiques que dediquen els seus esforços a estudiar la història del mercat artístic, malgrat que molts d'ells s'han centrat en algun aspecte determinat, sense deixar de banda el paisatge complet. Generalment, en la majoria d'aquests casos s'estudia l'aspecte més destacat del mercat de l'art en aquest context determinat i s'acompanya d'una panoràmica de la complexitat de tota l'estructura. Per exemple, un dels

⁴ Terme que Braudel emprava generalment com una acepció del terme alemany *Weltwirtschaft*.

períodes que més s'ha treballat en aquest sentit és la Itàlia renaixentista, especialment el cas de Florència, on sobresurten el col·leccionisme i el mecenatge i patronatge de l'aristocràcia florentina. Aquest fet queda evidenciat amb els estudis de Bram Kempers (1992), Mary Hollingsworth (2002) o Michelle O'Malley (2005) sobre el patronatge artístic; o bé d'altres més generalistes com el de Peter Burke (1993), molt incipient i que vol acostar-se al context socio-polític de l'època. D'altra banda, l'historiador econòmic Richard A. Goldthwaite (1995), ha retornat a l'estudi de la cultura material occidental demostrant que els camins i estructures de la moderna societat de consum poden trobar-se també en la Itàlia Renaixentista; de la mateixa manera procedeixen Fantoni, Matthew i Matthews-Grieco (2003). Aquest darrer punt de vista resulta molt més ric i adequat a l'hora de tractar el mercat de l'art i la seva condició interdisciplinària, fet que han començat a adoptar diversos historiadors en els darrers temps per tal d'acostar-se a l'estudi del mercat artístic. En tenim un exemple molt recent amb l'exposició titulada *Denaro e Bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità* (Denaro 2011), i tota la investigació que els comissaris de la mostra, Ludovica Sebgondi i Tim Parks, han realitzat. Allà mostren els estrets lligams que es van donar a la Florència renaixentista entre les novíssimes xarxes de les altes finances, l'economia i l'art amb les circumstàncies polítiques i religioses que caracteritzen el període. Els curadors defensen la idea que el naixement del sistema financer modern i el *boom* econòmic que es va produir, va conduir a la regeneració d'Europa i al pas definitiu de l'Edat Mitjana al Renaixement. Les relacions internacionals que els florentins van estendre per tota Europa gràcies a les sucursals dels seus nous bancs, els va permetre crear el model de patronatge d'art modern que caracteritza el període. Les peces que en la mostra es presenten, ajuden a entendre la hipòtesi presentada perquè són producte d'aquesta situació i alhora il·lustren els fets que se'ns expliquen.

Precisament la Itàlia renaixentista és un bon exemple per començar a treballar en la història del mercat de l'art, ja que és un centre de producció artística on, com acabem de veure, la relació entre l'apogeu econòmic i la creació és més que evident. Els canvis que es produeixen en aquest moment són fonamentals, ja que aquesta nova situació i la immediatament

anterior, d'arrel medieval, són completament diferents i els mecanismes de creació, distribució i intercanvi de l'objecte artístic s'han modificat, esdevenint aquesta nova proposta en “estable” i model per a tota l'edat moderna. L'altre exemple de centre artístic que s'ha estudiat més a fons, és el de l'Holanda del segle XVII, mitjançant recerques com les de Simon Schama (1988) que tracten d'entendre aquesta societat en la seva època daurada, analitzant-ne cada aspecte de la vida, incloent-hi l'art, i utilitzant aquestes manifestacions artístiques per comprendre i il·lustrar aquests fets: la lluita contra l'Imperi espanyol, el conflicte religiós, el comerç internacional, les celebracions, la vida pública i privada, les contradiccions entre la ostentació i la fe...

Tot i això, l'estudi més detallat d'aquest context el devem a John Michael Montias⁵, que va dedicar tota la seva trajectòria investigadora a l'economia de la República holandesa al segle XVII i els seus efectes en el mercat de l'art. Va iniciar-se amb un estudi sobre el gremi de pintors de Delft (Montias 1982), engrescat pel seu col·lega i historiador de l'art Egbert Haverkamp Begeman. Montias analitza com l'art esdevingué en aquesta societat una mercaderia comerciable o com els artistes desenvoluparen els seus encàrrecs. Es tracta d'un llibre d'economia amb un gran gruix de dades estadístiques, però recolzat per una sensibilitat més humanista que aporta un retrat més comprensible i fa ús dels riquíssims arxius i documentació locals que fins aleshores no havien estat valorats adequadament. En resum, Montias ens mostra com la història econòmica ens permet comprendre millor els fenòmens culturals. Posteriorment, Montias continuà la seva recerca analitzant la composició de les col·leccions d'art privades holandeses, els marxants d'art, la productivitat dels artistes i la causa/efecte de la demanda del mercat en l'estil i les tendències artístiques. Ho podem trobar en la biografia de Vermeer, titulada *Vermeer and his Milieu* (Montias 1989), en la qual l'autor reconstrueix el món del pintor, aconseguint una interessant i molt completa biografia de l'artista i alhora una mostra de la història social del seu entorn, esdevenint un estudi molt

⁵ John Michael Montias (1928-2005) va ser professor d'economia de la Universitat de Yale, Estats Units.

detallat de la vida i l'art de la ciutat de Delft al segle XVII. En la mateixa línia, publicà *Le marché de l'art aux Pays-Bas* i *Public and private Spaces* (Montias 2000), aquest últim estudi amb la col·laboració de John Loughman. La seva darrera publicació la dedicà a l'estudi de les subhastes a l'Amsterdam Orphans' Court entre 1597 i 1638 (Montias 2002). Amb les dades extretes de la documentació de l'època, podem reconstruir com s'organitzen les subhastes i com es duen a terme, la riquesa dels compradors i dels antics propietaris, el tipus de peces que es venen, els artistes més reconeguts en el seu moment, la valoració de les peces i els preus... En aquest període, la subhasta es veu com un bon mitjà per disposar de béns. Des del segle XVI s'han venut pintures i altres peces amb valor artístic com part de les propietats de ciutadans traspassats, juntament amb les seves robes, mobiliari i estris de tot tipus. Poc a poc, s'observa una tendència a fer subhastes especialitzades en objectes artístics, ja que els compradors no tenen temps d'assistir a subhastes amb objectes tan variats com les anteriors. Montias defensa en totes les seves recerques que en el desenvolupament d'Europa Occidental, la urbanització, els mercats i la comercialització de l'art segueixen tendències paral·leles. A través de les dades que li ofereix la documentació consultada pot reconstruir l'ambient artístic de l'època i traçar perfils dels compradors, artistes i resseguir les tendències artístiques del moment. Amb totes les dades recollides del Gemeentearchief d'Amsterdam per Montias, l'Institut Frick creà l'any 2010 *The Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories*⁶, una base de dades en la qual hom pot consultar *on-line* més de 1.280 inventaris de béns (que contenen pintures, gravats, escultura, mobiliari, etc.) de propietaris del segle XVII a Amsterdam, amb un total d'unes 51.000 obres d'art documentades i descrites. Es poden fer cerques extensives als propietaris, compradors, preus, artistes, tipus d'objectes, temes... Amb la informació recollida es pot deduir els patrons de compra, venda, inventariat i col·leccionisme d'art a Holanda durant la seva època daurada.

⁶ *The Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories*, [web database]
< <http://research.frick.org/montias/home.php> >

Davant la manca de recerques sobre el mercat de l'art, diversos historiadors econòmics, deixebles de Montias, es mostren interessats en aplicar el mètode d'estudi d'aquest en diferents centres artístics d'importància. Hem pogut accedir al treball conjunt que van elaborar arrel d'aquesta voluntat (North-Ormrod 1999). Per aquest motiu, es tracta d'un dels pocs estudis dedicats únicament a historiar el mercat artístic. Principalment el llibre de North i Ormrod, *Art Markets in Europe 1400-1800*, està compostat d'articles que volen ser retrats de diversos centres de producció artística en diferents moments de la història de l'art que, amb dades molt concretes, tracten de reconstruir el nivell de demanda i creació d'obres d'art que es donava en aquests centres artístics en un moment determinat, generalment coincidint amb un cert apogeu socio-econòmic i/o un període de transformació social.

Precisament la idea de realitzar aquesta publicació va néixer arrel del 12è Congrés Internacional d'Història Econòmica celebrat a Madrid 1998 (North-Ormrod 1998), en el qual, tal i com expliquen els organitzadors en el pròleg, els participants van acabar la sessió amb un debat espontani sobre la importància dels creuaments que es produeixen entre la història econòmica i la història de l'art i les possibilitats que això ofereix a l'historiador de l'art. Els articles continguts fan un repàs a alguns moments d'esplendor de la història de l'art, analitzant-ne el context d'aquests centres artístics i oferint-ne un retrat fidedigne. Els editors han volgut traçar una cronologia on s'estudien alguns d'aquests centres de producció artística a mida que van adquirint protagonisme i agafant el relleu d'altres com a principal entorn de creació artística d'Europa. Els editors i historiadors participants han partit de la idea que el gran creixement i desenvolupament del mercat artístic com a mercat és més un cas de creació independent, d'una iniciativa particular i determinada, més que no pas quelcom generalitzat. Aquest nou concepte de creació i difusió consideren que se centra en dues regions: la Itàlia central i el sud del Països Baixos. Inicialment plantegen el desenvolupament d'alguns aspectes del mercat en aquests dos centres com el treball que proposa Wim Blockmans sobre la producció i el mercat de manuscrits flamencs del segle XV (North-Ormrod 1998:17-28) o el de Maximilian Martens sobre els orígens del mercat de l'art a Bruges durant el segle XV

(North-Ormrod 1998:29-40). Posteriorment, amb l'article de Jan von Bonsdorff es pregunten si l'art és un baròmetre de la riquesa i ho exemplifiquen amb l'exportació d'art medieval en direcció a recòndites zones del Bàltic i nord d'Europa (North-Ormrod 1998:41-54). També Mari-Tere Álvarez ens introdueix en el patronatge artístic de la cort durant el regnat d'Isabel la Catòlica (North-Ormrod 1999:47-59), així com Guido Guerzoni ens exemplifica la demanda d'art en una cort renaixentista italiana a través del cas dels Este a Ferrara (North-Ormrod 1998:55-70). Arrel del desenvolupament d'aquests dos centres artístics, és a dir, la Itàlia renaixentista i els Països Baixos, gairebé contemporàniament, consideren que la primera difusió d'aquestes estructures de funcionament que conformen el mercat d'objectes amb valor artístic es dona a la cort de Francesc I de França a Fontainebleau, que importa l'ideari renaixentista a inicis del segle XVI, fins i tot comprant moltes peces fora dels seus dominis i portant artistes com Leonardo a treballar per la seva cort. Més endavant, Volker Reinhardt dibuixa amb el seu treball el mercat artístic a Roma entre els segles XVI i XVII (North-Ormrod 1998:71-86), fet que té a veure amb el domini dels Papes que, com altres clients, tracten de demostrar i justificar el seu poder mitjançant l'art, contribuint així a la transformació urbana de la ciutat al segle XVI i XVII. Renate Pieper ens parla del comerç de l'art i les curiositats al sud d'Alemanya abans de la Guerra dels Trenta Anys (North-Ormrod 1998:87-100), habitual en aquest moment a les principals corts Centreeuropees, activant el comerç d'objectes i antiguitats, importats des d'Itàlia i per a les col·leccions del patricis humanistes de Nuremberg i Augsburg, és a dir, bàsicament per ampliar les *Kunst und Wunderkammern* de prínceps, com Maximilià II i sobretot Rudolph II, arxiducs d'Àustria. A inicis del segle XVII és precisament el període en el qual es difon més extensament aquesta estructura d'intercanvi que anomenem mercat artístic i que conclou amb la decadència d'Itàlia com a centre artístic d'Europa i dona pas al floriment de la creativitat i emprenedoria holandesa. Aquest grup d'experts ho exemplifica en l'article de Marten Jan Bok dedicat al dilema de posar preu a allò que no en té, com és una obra d'art, i estudia els mètodes que empraven els pintors holandesos del segle XVII per determinar el preu de venda dels seus

treballs (North-Ormrod 1998:101-110). En la mateixa línia es troba la recerca realitzada per Neil de Marchi i Han van Miegroet en estudiar la fixació del preu entre negociants en el comerç que es produeix entre París i Anvers durant el segle XVII (North-Ormrod 1998:111-118). Podem dir que és a la República d'Holanda al segle XVII quan apareix una nova professió en el sector, el marxant d'art o *art dealer*. I precisament en aquestes connexions entre ambdós països succeeix una curiosa situació, ja que degut a què al París del segle XVII no existien els marxants, es va desenvolupar en gran mesura la subhasta pública com principal mecanisme per a la venda d'objectes i béns artístics, com ens presenta Antoine Schnapper en el seu article sobre els inventaris *post-mortem* en les subhastes de la capital francesa al segle XVII (North-Ormrod 1998:119-130). Les subhastes pendran especial importància al segle XVIII a Alemanya, segons el treball de Thomas Kettelsen (North-Ormrod 1998:131-138) i recuperaran el seu lloc al Londres de finals del segle XVIII dels Estuats, com ens indica Brian Cowan (North-Ormrod 1999:153-166). El desenvolupament del mercat londinenc entre 1660 i 1672 segueix al col·lapse de la producció holandesa. El cas anglès il·lustra la difusió relacionada amb la importació d'artistes i habilitats artístiques, així com obres i models que canviaran el rol de l'Estat i les seves polítiques relacionades amb la taxació de béns, conformant els orígens del mercat de l'art londinenc amb unes estructures similars a les actuals, fet que David Ormrod (North-Ormrod 1999:167-186.) situa entre 1660 i 1730. Per acabar, Maxine Berg i Helen Clifford (North-Ormrod 1998:139-154) dediquen els seus esforços a l'estudi de la proliferació durant el segle XVIII a Anglaterra d'anuncis i suports gràfics com per exemple catàlegs comercials que volen donar a conèixer peces noves i d'altres antigues que acaben d'entrar al mercat i es troben a la venda; mentre que Marcia Pointon (North-Ormrod 1998:155-169) estudia l'entrada de les joies com a bé d'interès artístic en el mercat anglès i francès cap a finals del segle XVIII. Bàsicament el que buscaven aquest grup d'historiadors, mitjançant els estudis realitzats i anteriorment esmentats, és analitzar les causes i les conseqüències del volum de peces i capital que mouen els diversos mercats de l'art europeus al llarg d'alguns dels períodes més populars de la història de l'art, no només

quantitativament, sinó qualitativament, és a dir, estudiant tendències, vies de difusió ideològiques i estilístiques, influències, etc. Amb les seves recerques, encara incipients, aquests historiadors han tractat de demostrar que cal un estudi exhaustiu del mercat de l'art per comprendre a fons els fenòmens artístics, que és possible estudiar aquests centres artístics i el seu mercat corresponent i que es pot arribar a dibuixar una cronologia que representi una història del mercat artístic, malgrat que com podrem apreciar, la que aquests investigadors ens proposen és clarament parcial, per ser encara un primer pas, però també pot ser considerada una construcció, fet que la història mai deixa de ser.

0.2. Estat de la qüestió

0.2.1. Fonts documentals no impreses

El patrimoni documental català és de gran riquesa i, a més de la documentació de tipus eclesiàstic, generalment pensem que està compostat per arxius institucionals, ja sigui del Consell de Cent, de la Generalitat, etc. a més d'arxius privats, però d'interès públic com veurem a continuació, i que han resultat determinants en alguns aspectes de la nostra investigació.

0.2.1.1. Els arxius patrimonials

D'una banda, comptem amb els arxius nobiliaris, arxius de tipus privat, però considerats públics degut a què la noblesa catalana va desenvolupar fins al segle XIX diverses activitats administratives i polítiques regulades pel Dret Públic, per exemple, tenien representació directa a les Corts i a la Generalitat i capacitats polítiques, participant del govern, juntament amb l'Església; també perquè la majoria de famílies de l'alta noblesa eren propietàries i titulars de baronies o senyories privades i realitzaren funcions administratives en aquests territoris. Avui, la majoria d'aquests arxius nobiliaris són de titularitat privada, malgrat que molts d'ells es trobin dipositats en institucions i arxius públics, ja que els seus propietaris han considerat que d'aquesta manera es troben a l'abast de tothom i estan millor conservats. La resta es conserven en fundacions privades o a les mateixes residències familiars.

Presentem els fons familiars relacionats amb aquest treball perquè són arxius que contenen informació privilegiada i que no trobarem en altres registres ni arxius públics; a banda del valor afegit que assoleixen per les seves característiques més particulars, com l'espontaneïtat, l'absència de censura, els testimonis personals o l'ordenació absolutament original sense la intervenció d'un professional. Els arxius nobiliaris són els fons familiars majoritaris. No es creen seguint una estructura determinada com succeeix amb els fons públics, sinó que són documents i arxius produïts de forma natural per una família i posteriorment col·leccionats i arxivats, relacionats amb les seves activitats i funcions, però també amb la seva vida

quotidiana. Aquests fons s'acumulen en el si d'una família i es traspassen per herència, compra, nous càrrecs, etc. Però en qualsevol cas és quelcom que està més enllà d'un membre de la família o d'una generació; transcendeix els seus components i cal perpetuar-lo per tal de deixar constància de la història i el llegat familiar. Per això, cal tenir en compte que és produït per una família, que té consciència de si mateixa, dels seus orígens i de la seva trajectòria, i que vol deixar constància de la seva memòria històrica en relació a un llinatge, títol, territori o funció. Es tracta de fons complexos i organitzats al voltant d'una branca principal del llinatge. Per poder orientar-nos dins aquest marmàgnum de documents, cal que ens dirigim als llibres mestres, també anomenats “spèculos”, que aquests fons contenen i que són una eina fonamental per tal d'extreure informacions d'interès respecte al patrimoni artístic de la família. Cal tenir en compte entre aquest documents es conserven els relatius a les rendes, la comptabilitat, els contractes i la correspondència; també elements que conformen la memòria familiar, com dietaris, autobiografies, relats genealògics, històries familiars, records de viatges, memorials de serveis, que ens permeten recomposar un retrat de la família en qüestió, però també de la seva època i el seu context. Tota aquesta documentació és molt útil a l'historiador de l'art a l'hora de concretar la biografia i idiosincràsia dels creadors i protectors de les arts i/o poder comprendre amb més dades en context en què es dona el mecenatge artístic i la compra-venda d'aquests béns.

Entre aquestes dades d'interès que ens ofereix la consulta d'aquests fons nobiliaris i patrimonials, trobem documents que fan referència a testaments i els béns propietat d'una persona que passen als seus hereus i queden anotats en aquest procés; constància de noves construccions o millores tècniques en d'altres, com obres de reforma d'edificis, encàrrecs de peces artístiques i mobiliari; consagracions d'altars i esglésies; notícia de l'arribada o contractació d'artistes o mestres d'obres; l'anotació d'aquests càrrecs i costos en els mateixos documents o com això queda reflectit en els llibres de comptabilitat (també presents en aquests fons). Algunes d'aquestes dades es poden localitzar també en altres tipus d'arxius, com els parroquials, municipals o de protocols, però no sempre és el cas, i per tant aquesta

documentació pren un valor insubstituïble. A través d'ells podem conèixer els motius pels quals construeixen una nova residència, el lloc precís on la instal·len i les circumstàncies que l'envolten. També valoren el manteniments d'aquestes construccions, així com dels jardins, i les reformes que cal realitzar-hi. A més, podem consultar-hi memòries de les obres, on en el millor dels casos, s'inclouen plànols, dibuixos, esquemes, contractes dels professionals que hi intervenen, rebuts... En les descripcions, podem extreure aspectes relacionats amb l'estil i les tendències del moment, sobretot en qüestions com la decoració, tant interior com exterior, el mobiliari i la il·luminació.

A banda d'aquests documents, també tenim testimonis d'inventaris de l'interior d'aquestes residències, molt exhaustius en el cas dels inventaris *post-mortem*, que es realitzaven generalment quan algú moria fortuïtament i no havia deixat un testament elaborat i signat, on hi feien constar tots els objectes que puguin tenir un valor econòmic de totes les estances de la casa. També són interessants els llibres de comptes de la família, en els quals no només es fan constar les despeses de la vida diària, sinó també tot allò que tingui a veure amb l'oci, la cultura i la vida pública d'aquestes famílies. Gràcies als breus comentaris sobre aquest tipus de despeses que trobem en els llibres de comptes, podrem documentar l'adquisició de béns de valor artístic o la formació d'una col·lecció en el cas d'aquells nobles que s'hagin dedicat al col·leccionisme i/o el mecenatge.

Per aquest motiu hem realitzat el buidatge d'alguns dels fons conservats a l'Arxiu Nacional de Catalunya, arxiu en què es conserven la majoria de fons nobiliaris, és a dir, que gaudeixen de títols de regne, com per exemple Llinatge Despujol, Marquesos de Palmerola (ANC1-80); Llinatge Sentmenat, Marquesos de Castelladosrius (ANC1-167); Llinatge Cartellà de Sabastida, Barons de l'Albi (ANC1-168); Llinatge Moixó, Marquesos de Sant Mori (ANC1-256); Llinatge Mercader, Comtes de Bell-lloc (ANC1-755); Llinatge Osorio de Moscoso, Ducs de Sessa (ANC1-898); Arxiu Palau Requesens, Llinatges Requesens, Gralla, Sabastida, Vélez (ANC1-960); Llinatge Massot-Dalmases (ANC2-61); Llinatge Bofarull, Barons de Ribelles (ANC2-

65); Fons Güell Comillas ANC1-50.). D'altres són conservats en altres arxius com el Fons Moja (BNC).

Val a dir que diverses publicacions d'arxivers i historiadors ens han facilitat la tasca de realitzar un buidatge d'aquests fons. Entre les més destacades, l'article de Mònica Bosch i Pere Gifre intitulat «Els llibres mestres dels arxius patrimonials. Una font per a l'estudi de les estratègies patrimonials», i publicat a *Estudis d'història agrària*, l'any 1998. En segon lloc, trobem també dos articles de Josep Fernández Trabal, arxiver de l'Arxiu Nacional de Catalunya (ANC): «Notes per a una història de la noblesa a Catalunya» publicat al *Butlletí de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona* de 2007 i «La noblesa catalana en l'època moderna vista a partir dels seus arxius familiars» a *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, el passat 2011.

0.2.1.2. Altres fons de caràcter privat

El fons Gònima (CAT BC. Fons Gònima-Janer), dipositat a la Biblioteca de Catalunya ha estat del nostre interès, ja que malgrat ser un fons considerat de caràcter comercial per estar centrat en l'activitat personal i empresarial d'Erasme de Gònima i del seu nét Erasme de Gònima i Janer, inclou el mateix tipus de dades que un fons nobiliari i pertant podem dir que el fons també és de tipus privat. En el buidatge d'aquest arxiu, ha estat una ajuda fonamental la guia realitzada al 1994 per Reis Fontanals, a mode d'inventari amb índexs, titulada *L'Arxiu d'Erasme de Gònima i d'Erasme de Janer* a la Biblioteca de Catalunya, Secció d'Arxiu. D'entre aquestes dades destaquen la construcció de Ca l'Erasme al carrer del Carme 106; l'aixecament del campanar de dominava la silueta de la seva residència -únic campanar laic de Catalunya-; la seva fàbrica i dependències dels treballadors; la torre de Sant Feliu anomenada col·loquialment “Versalles de don Arasma”; també la visita que rebé dels reis Carles IV i Maria Lluïsa de Parma l'any 1802; o les factures dels pintors que participaren de la decoració d'aquests edificis.

Troblem un cas similar en el fons del Baró de Castellet (CAT BC Fons del baró de Castellet), també dipositat a la Biblioteca de Catalunya i complementari del Fons de la Junta de Comerç (CAT BC – Junta de Comerç), de la qual en va ser president i vocal durant diversos anys. El gruix de la documentació és de tipus econòmic, fabril i comercial i els documents privats que l'acompanyen informen sobre l'estament social, els nivells de formació i les relacions de parentiu d'una de les famílies que van protagonitzar la revolució industrial catalana. El darrer membre de la família i hereu de les branques principals fou Marià Alegre i Aparici, baró de Castellet, que va compilar el patrimoni documental de tot el llinatge. Va ser un il·lustrat, molt ric i influent que va ocupar importants càrrecs polítics en els diferents períodes de l'agitada història de Catalunya que va viure (1757-1831), arribant a ser ennoblit per Carles IV.

0.2.1.3. Inventaris

Per últim, cal esmentar els inventaris, la majoria *post-mortem*, una documentació de caràcter privada molt abundant en el segle XVIII, donat que la societat catalana, ja des d'època medieval, es va dotar d'un cos de notaris que va produir un important patrimoni arxivístic, compost per notaris reials, municipals, senyoriais i eclesiàstic que generaren manuals i protocols arreu.

Aquesta documentació era generalment sol·licitada per les famílies als notaris de la ciutat per tal d'aixecar els béns d'un finat i procedir al seu repartiment segons els testaments i també a la posterior subhasta pública del restant. Per aquest motiu, els inventaris *post-mortem* d'alguns personatges proporcionen informació de gran vàlua relacionada amb la possessió de béns artístics per part de nobles i burgesos de l'època, ja que amb aquest document obtenim una radiografia dels seus interessos mitjançant els béns que conformen el seu patrimoni. De gairebé qualsevol persona en podem extreure informació valuosa respecte a les seves propietats amb valor artístic, podent elaborar així una mena d'estudi del consum artístic segons l'estatus social a l'època, però també quelcom més concret aportem inventaris de personatges destacats del món artístic barceloní de l'època, per exemple, el de Pasqual Pere

Moles i Corones (Francisco Portell, quart. Portc.Testamt, 1796-1797, Inventari, fols. 430v.-454v; Barcelona, 10/13-XI-1797, transcrit per Subirana Rebull 1990), gravador i director de l'Escola Gratuïta de Dibuix. Moles es va suïcidar l'any 1797 sense haver enllestit ni signat el seu testament, de manera que, tal i com dictava la llei, calia fer un inventari de tots els seus béns per, posteriorment poder fer el repartiment entre la seva esposa i família, el que pertoca a l'administració i allò que es pot vendre en subhasta pública. La major part d'aquests documents es conserven a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), però també en altres centres com per exemple l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB). Resulta fonamental per a aquesta recerca la valoració dels béns de Moles, ja que durant tota la seva vida va anar composant una important col·lecció d'obres d'art, juntament amb una biblioteca de consideració i especialitzada en tractats i llibres d'art. Per una banda, aquesta informació ens permet definir Moles com un dels primers col·leccionistes d'art de Catalunya; d'altra banda ens permet conèixer el gust i les tendències artístiques que defensa un dels artífexs de la renovació de les idees artístiques i estètiques a Catalunya en aquest moment. A mode d'exemple aportarem altres inventaris que exemplificaran diverses qüestions, especialment respecte al consum d'art a la ciutat.

0.2.1.4.Fons d'institucions públiques

Cal destacar també l'important paper que té en aquest estudi el Fons de la Junta de Comerç de Catalunya, dipositat a la Biblioteca de Catalunya (CAT BC – Junta de Comerç). Es tracta d'un arxiu fonamental en l'estudi de qualsevol aspecte de la història de l'art d'aquesta època, ja que reflecteix perfectament les actuacions de l'Escola Gratuïta de Dibuix, l'evolució de la institució, l'adquisició de peces, el registre de pensionats, etc. Principalment, la documentació relativa a l'Escola Gratuïta de Dibuix es localitza en els *Llibres d'Acords* que conté aquest fons, dels quals hem consultat aquells que recullen la cronologia entre 1770 i 1808. També cal destacar els copiadors de cartes enviades, a través del qual tenim constància de la correspondència de la Junta, sobretot en aquells temes que incideixen en l'Escola Gratuïta de

Dibuix en aquest mateix període. També destaquem els apartats que recullen les Obres de la Casa Llotja entre 1771-1787.

Val a dir que, malgrat la importància de retornar a les fons originals, és una tasca en part ja publicada per diversos especialistes que van transcriure part d'aquests documents en recerques ja publicades: en primer lloc, per Santiago Alcolea en el seu estudi «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», publicat a *Anales y Boletín de los museos de Arte de Barcelona*, l'any 1960; en segon lloc, per Rosa Maria Subirana Rebull a *Pasqual Pere Moles i Corones. València 1741-Barcelona 1797, de 1990*; i per últim, per Manuel Ruiz Ortega a *La escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808*, publicat al 1999. Afegirem noves transcripcions i aportarem algunes de les anteriorment esmentades i comprovades per a aquesta recerca.

Ens trobem en el mateix cas quan parlem dels diversos catàlegs de béns artístics que s'han anat realitzant sobre la col·lecció de l'Escola Gratuïta de Dibuix, posteriorment Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Hem localitzat diversos catàlegs i inventaris de les col·leccions i béns artístics de la Escola Gratuïta de Dibuix, així com la seva evolució i desenvolupament, conservada actualment en la seva essència per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, amb seu a la Casa Llotja. Hem consultat aquests catàlegs de les obres que pertanyen a la galeria de Belles Arts de la Reial Junta de Comerç i que es van publicar, amb les corresponents actualitzacions l'any 1833, 1847, 1866 i 1867. També els manuscrits de l'arxiu de l'Acadèmia que presenten un catàleg de 1872 i els inventaris de 1821 i 1851, conservats al Fons de la Junta de Comerç i a l'arxiu del Museu Frederic Marès, respectivament. Malgrat això, en la darrera edició del *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi* (Vol. I, pintura) de 1999, Francesc Fontbona i Victòria Durà van realitzar ingent tasca de buidar tots aquests arxius i comparar els catàlegs per tal d'establir un cert ordre en les adquisicions de les obres que conformen la col·lecció i,

d'aquesta manera poder comprendre millor el seu entorn en el moment d'aquestes adquisicions.

Cal destacar també la importància dels registres de la Duana, ja que és on es deixa constància dels béns que entren a Barcelona, principalment pel port, i on ocasionalment trobem obres d'art que s'importen de països veïns. Per tal d'accedir a aquesta documentació, ens hem dirigit a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, on es conserven els *Libros de la Aduana de Barcelona* en nou volums i que abasten precisament el període comprès entre 1773 i 1802. També hem consultat els Llibres d'Acords (AHCB Fons municipal Acords Ajuntament borbònic) corresponents a la cronologia 1770-1808, on es recullen tots els permisos d'obres que donava l'Ajuntament, a més del Registre de Sanitat (AHCB Fons municipal Sanitat), també de 1770-1808 on trobem els registres de duanes del port de Barcelona per a tots aquells vaixells que arribaven a la ciutat carregats de tota mena de mercaderies, inclosos béns artístics. Aquests darrers fons han estat consultats a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB).

0.2.2.Fonts documentals impreses

Ens dirigim a les fonts documentals impreses del finals del segle XVIII i immediatament posteriors, per conèixer com es deixa constància d'aquestes obres d'art, artistes i noves edificacions i l'interès i valoració que van tenir en el seu moment. A continuació repassem les principals fonts documentals impreses que hem consultat per tal d'extreure informació i referències de caire artístic de testimonis de primera mà: en primer lloc a través del *Calaix de Satre* de Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà; en segon lloc de notícies i avisos apareguts al *Diario de Barcelona*; per últim dels llibres de viatgers que passaren per la ciutat en aquesta època o poc després i que descriuen i destaquen el patrimoni artístic de la ciutat, i entre d'altres les construccions i manifestacions artístiques més recents. També esmentarem aquelles fonts que ens han mostrat el pensament polític, ideològic i estètic d'aquest període, mitjançant els escrits d'alguns dels principals il·lustrats i intel·lectuals d'influència il·lustrada.

0.2.2.1. Dietaris: Calaix de sastre, Baró de Maldà

En primer lloc, i potser més important, hem consultat *Calaix de sastre en què se explicarà tot quant va succeïnt en Barcelona y vehinat des de mitg any de 1769. A les que seguiran les dels demás anys esdevenidors per divertiment de l'autor i sos oients*, dietari personal de Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà, dels anys 1769 a 1819 i que reporta els principals esdeveniments ciutadans i polítics a la Barcelona del moment i els seus voltants. Hem consultat únicament els volums que fan referència a Barcelona des de l'inici del dietari al 1769 fins a la invasió napoleònica i l'exili de l'aristòcrata a Vic. El *Calaix de Sastre* engloba tres sèries diferents: 35 volums dedicats al dietari pròpiament (1769-1819), una *Miscel·lània de viatges i festes majors* (1770-1808) i una sèrie dedicada a les guerres formada per *Crònica de la Guerra Gran* (1793) i part dels volums dedicats a l'*Emigració* (1809-1817). Totes tres sèries són contemporànies i es van escriure paral·lelament, malgrat que el seu contingut és d'una temàtica i estil diferent. Trobem aquest fons ubicat a Can Falguera, casa pairal senyorial propietat del marquès de Castellbell a Sant Feliu de Llobregat. La seva conservació va estar en perill durant la Guerra Civil, ja que les FAI van entrar a Can Falguera. De seguida es va avisar Agustí Duran i Sanpere, director de l'Arxiu Històric de la Ciutat, per informar-lo del saqueig. Els arxivers van aconseguir que els volums del *Calaix de Sastre*, juntament amb altres documents, els fossin lliurats. Acabada la guerra, la família del marquès de Vilallonga va reclamar els originals a Duran i Sanpere i aquest va encarregar a un grup de copistes que transcrivessin els manuscrits d'Amat, abans de retornar-los. Tot i això, sembla que només van poder copiar fins l'any 1816, malgrat que el dietari, així com altres textos del baró, s'allarguen fins a la seva mort l'any 1819. Actualment els manuscrits originals es troben en mans dels hereus. La còpia encarregada per Duran i Sanpere es troba actualment a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona amb la descripció AHCB, ms. A-201-252: *Calaix de Sastre. Dietari (1769-1816)*; 51 vols.

Rafael d'Amat i de Cortada, baró de Maldà, va néixer a Barcelona l'any 1746 a la seva casa del carrer del Pi on va morir-hi també l'any 1819 als setanta-dos anys. Era nét del primer

marquès de Castellbell per llinatge patern i senyor de la baronia de Maldà pel matern, així que pertanyia a la classe noble per part de les seves dues branques familiars. Entre els seus familiars més propers podem trobar el seu oncle Manuel d'Amat i Junyent, tinent general i virrei del Perú durant quinze anys, al qual se'l coneixia com Virrei Amat. Literàriament se l'ha considerat la figura més rellevant del segle XVIII català, tot i l'ús que fa de l'idioma antiquat i rovellat, la seva escassa educació i la falta d'inquietuds artístiques i literàries. Amat escriu per necessitat, és un vertader escriptor, encara que mai va tenir cap voluntat de publicar els seus textos. Era un barceloní sense pretensions que només volia entretenir-se mitjançant l'escriptura i la posterior lectura d'aquests textos per a sí mateix o per alguns amics en festes i reunions. Malgrat la seva falta d'interès per qüestions intel·lectuals, el Baró era tafaer i també cronista, un espècie de periodista amateur i *avant-la-lettre*.

Malgrat l'existència de diverses fonts que ens retraten el context social, polític i econòmic del moment, ja sigui a través d'autors contemporanis o de testimonis directes com poden ser els llibres de viatges, cal afegir a aquesta llista el *Calaix de Satre* d'Amat. Sense pretendre-ho, Amat reflecteix millor que ningú els canvis econòmics i socials que es van produint mentre ell escriu el seu dietari. Podem dir que el *Calaix de sastre* no s'ha popularitzat tant com a possible font d'informació històrica, econòmica i/o social perquè no fa referències sistemàtiques ni pormenoritzades, sinó que explica tots els fets de passada i de vegades únicament pretén fer una crítica o mostrar el seu malestar. Però precisament per aquest testimoni estrictament personal, resulta de gran interès per il·lustrar les transformacions que es van produint durant la segona meitat del segle XVIII a Barcelona i al Principat a tots els nivells. Cal tenir en compte que no és l'únic dietari del segle XVIII que reflecteix com era la societat catalana del moment, com per exemple el de Josep Coroleu i les seves *Memorias de un menestral de Barcelona (1792-1864)*, però sí que el *Calaix* destaca per la seva extensió, la riquesa de les dades que aporta el sentit crític i observador d'Amat. Per la completa informació que aporta sobre tants diversos camps del coneixement i de la societat, malgrat la seva evident falta de curiositat intel·lectual, el seu dietari esdevé un testimoni fonamental del seu segle, en camps

com la música; la llengua catalana; la vida quotidiana barcelonina; la gastronomia; l'ascens social de la burgesia industrial; la transformació de la mà d'obra agrària en industrial; els fenòmens econòmics; el desenvolupament de guerres o revoltes com el seguiment que fa de la Revolució Francesa o la Guerra Gran; la successió en el tron espanyol entre Carles III i Carles IV; les visites reials a la ciutat; les transformacions que pateix la ciutat de Barcelona, ja sigui a nivell urbanístic, en el pla públic o privat; les festes religioses; les manifestacions artístiques, etc. Tot i això, el to de les informacions aportades variarà en certa manera a partir de finals de 1792, amb l'aparició del *Diario de Barcelona*⁷, ja que, com explica el propi Amat, ja no caldrà reportar totes les notícies que succeeixen a la ciutat perquè en quedi constància, sinó que com que el diari ja les publicarà, ell se centrarà més en fets de la vida quotidiana o que li hagin despertat més interès.

En el nostre cas, *Calaix de sastre* ens permet conèixer de primera mà les noves construccions, els encàrrecs artístics que es van produint o els artistes que hi treballen, les noves capelles o detalls que es van afegint en diverses esglésies de la ciutat, entre d'altres informacions d'interès i relacionades amb l'àmbit artístic. Per exemple en l'entrada del 8 de juny de 1795 Amat escriu: «Lo frente de la Llotja, davant del Palacio del General, queda molt adelantat en sa construcció de columnes, molt cerca d'acabar-se, levantada una gran pedra sobre, al mig, per la col·locació de les armes del rei o d'esta molt il·lustre ciutat.» Si seguim les entrades en les quals el baró de Maldà parla de les obres de Llotja, podem seguir l'evolució de les reformes de l'edifici gòtic per tal d'allotjar la Junta de Comerç, així com l'Escola Gratuïta de Dibuix i podrem conèixer per exemple que l'Escola va iniciar el curs sense que l'edifici s'hagués acabat de remodelar. Podem fer aquest seguiment amb tants d'altres exemples de canvis urbanístics com la construcció del Passeig de l'Esplanada o de Sant Joan, així com la d'algunes edificacions de caràcter privat, com l'aixecament de les diverses *cases grans* com el Palau

⁷ El *Diario de Barcelona* es comença a publicar l'1 d'octubre de 1792. Amat explica aquest canvi i el justifica en l'entrada del 5 d'octubre de 1792.

Moja, el Palau de la Virreina, les reformes al Palau Aguilar, etc. Per exemple, en una altra entrada, del 19 de juny de 1796, Amat ens relata: «En la Llotja, en una estància de dibuix i pintura, està pintant lo cèlebre Muntanya un quadro que té alguns divuits palms d'elevació, ab los corresponents de diàmetre. Representa al gloriós sant màrtir Sant Cugat predicant en Mataró a una multitud de gent, que es representen ab diferents trajos, caràcter i expressions d'afectes, que es pot dir obra mestra de la pintura, la que ressalta ab primor, gust i expressió en tota l'extensió d'aquell hermós quadro. En ell se veuen les dos glorioses santes Juliana i Semproniana, patrones de dita ciutat de Mataró, oint al sant i en l'acte de convertir-se a la fe, postrades a sos peus, ab tal vivesa que apar de ser verdader aquell pintat de dos hermoses i agradables matrones verges, vestides a l'ús d'aquella antiguitat. Dit quadro se fa per col·locar-se en la iglésia parroquial de Mataró. [...]». A través d'aquestes notícies, podem documentar encàrrecs i peces determinades, gràcies a les seves detallades descripcions. En aquest cas, coneixem perfectament l'obra de Montaña, que es troba entre el conjunt de quatre pintures de grans dimensions que el pintor va realitzar per al presbiteri de l'Església de Santa Maria de Mataró, però Amat ens aporta un testimoni directe del pintor executant l'obra a les dependències de la Llotja. En altres casos, la informació resultarà encara més important, en el cas d'obres de les quals no en tenim constància o per poder contrastar dades entre obres sense identificar i descripcions escrites sense conèixer l'obra a la qual es refereix el cronista.

El buidatge que hem realitzat del *Calaix de Sastre*, ha estat fonamental per tal de localitzar totes aquelles referències que tinguin a veure amb l'àmbit artístic de la ciutat de Barcelona i que, en ser testimonis de primera mà, ens ajudin a entendre el gran canvi que s'hi produeix. Per realitzar aquesta tasca ens hem dirigit a l'edició del *Calaix de sastre* que Ramon Boixareu va realitzar entre 1987 i 2003 en onze volums per l'editorial Curial. Boixareu va partir, no pas dels manuscrits originals, sinó de la còpia que es conserva a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB). Davant la ingent però necessària tasca de publicació del *Calaix de Sastre*, Boixareu va optar per transcriure gran part del text malgrat que l'edició final no deixa de ser-ne una selecció. La publicació inclou aproximadament un 25% del text original, però

Boixareu indica que considera que en el 75% restant és difícil trobar informació d'interès general. A més de no transcriure algunes entrades, opta per indicar les línies més destacables en algunes entrades i indicar-nos que continua amb el mateix tema, malgrat que ell no segueix amb la transcripció. A partir d'aquest primer buidatge, ens hem dirigit als manuscrits conservats a l'Arxiu històric de la Ciutat de Barcelona per ampliar aquelles informacions que trobem en les edicions de Boixareu incompletes i que han resultat d'interès per a la nostra investigació.

Val a dir que les diverses recerques sobre el Baró de Maldà i els seus escrits, són de gran interès per a l'investigador. A continuació aportem la referència d'alguns d'aquests estudis: en primer lloc, és fonamental destacar l'estudi d'Alexandre Galí, *Rafael d'Amat i de Cortada, baró de Maldà* (1954), per ser el primer en interessar-se per la importància d'aquesta extensíssima obra per al coneixement de la llengua i cultura catalana en estat crític a finals del segle XVIII. Posteriorment trobem l'article d'Enric Moreu Rey dedicat a «L'afrancesament d'un dietarista antifrancès: Rafael d'Amat i de Cortada, baró de Maldà» (1983) on destaca la influència de les idees il·lustrades que provenien de França en els textos d'Amat, malgrat la seva condició d'antifrancès i el seu odi a tot allò que provingués del país veí i els insults que constantment els proferia. En el cas d'Andreu Saumell, observem com en el seu article «La societat barcelonina a mitjans del set-cents a través d'un text inèdit del Baró de Maldà» intenta fer un retrat concís de la societat del moment a través de les dades i les opinions, crítiques en la majoria dels casos, que Amat fa constar en el seu dietari (1988). La tesi de llicenciatura inèdita intitulada *Baró de Maldà: Calaix de sastre: font documental per a l'estudi de les activitats artístiques a Barcelona, 1769-1785* (1988) que realitzà Anna Riera, va tractar d'extreure del textos d'Amat totes aquelles referències relatives al consum i a les activitats artístiques que durant aquest període tenien lloc a la ciutat de Barcelona, en el nostre cas hem tornat a realitzar aquesta tasca donat que hi hem trobat gran quantitat de mancances. Margarida Aritzeta féu un recull dels fragments que considerà de major interès e relació als múltiples viatges que Amat realitzà per la geografia catalana a *Rafael d'Amat i de Cortada*,

baró de Maldà, Miscel·lània de viatges i festes majors (1994). En la mateixa línia podem incloure l'estudi de Maria de los Ángeles Pérez Samper, intitulat «Vida cotidiana y sociabilidad de la nobleza catalana del siglo XVIII: el Barón de Maldà», però en aquest cas dedicat únicament a l'estudi de la noblesa, la seva vida quotidiana i la seva actitud respecte de l'ascens social de la burgesia (2003). Una publicació recent i de gran importància és *El Baró de Maldà. Material per a una biografia* (2003), elaborada per Vicens Pasqual, qui tracta de recollir les dades necessàries, tan del *Calaix de Sastre*, com d'altres textos d'Amat i documentació de l'època, per tal de proposar una biografia del Baró de Maldà que reflecteixi la vida quotidiana, les circumstàncies i les aspiracions del personatge i per extensió de la petita noblesa barcelonina. També trobem especialistes que han considerat els textos d'Amat, i en especial el *Calaix de Sastre*, com una font fonamental per al seu àmbit d'estudi. En aquest cas, destaquem com Joan de Déu Domènech ha elaborat una recerca sobre la gastronomia i els costums amb ella relacionats en el segle XVIII a *Xocolata cada dia. A taula amb el baró de Maldà. Un estil de vida del segle XVIII* (2004). Per últim, dues aportacions en publicacions molt recents de tipus generalista com poden ser el *Diccionari d'historiografia catalana* d'Antoni Simon (2003) o el *Diccionari de la literatura catalana* d'Àlex Broch (2008), inclouen la figura del Baró de Maldà entre les entrades dels escriptors destacats de la llengua catalana, fet que demostra el valor dels seus textos com a font documental i literària.

Per acabar, donat que malgrat tenir edicions modernes de l'obra, com l'esmentada de Ramon Boixareu, no són completes i en alguns casos hem citat directament la còpia manuscrita de l'AHCB, hem establert un sistema de citació al peu per a les referències a *Calaix de sastre* que ens permetin citar indistintament les edicions i el manuscrit: Baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. X, dia/mes/any i número de pàgina; o bé Baró de Maldà, *Calaix de sastre*, Ms. A-201, dia/mes/any, fol. XX.

0.2.2.2. *Diario de Barcelona*

Es tracta del diari més antic de tot l'Estat i un dels més antics d'Europa. Es va publicar per primera vegada a Barcelona l'1 d'octubre de 1792 per iniciativa del napolità Pere Pau Husson de Lapezaran, qui va aconseguir que Carles IV li atorgués el privilegi reial per fer-ho. D'aquesta manera el *Diario* va esdevenir la via per conèixer les notícies oficials a Barcelona. A més, també va aconseguir, gràcies a aquest estatus d'oficialitat, un permís municipal que li va permetre incloure l'escut de la ciutat de Barcelona com a capçalera del diari. Aquesta empresa va néixer davant la mancança d'una publicació oficial com les que s'estaven realitzant a Madrid, Sevilla i València.

Com dèiem, inicialment va dedicar-se a la publicació de comunicats oficials i a notícies que podien ser d'interès públic, com anuncis, avisos, informacions meteorològiques, comunicacions, proclames oficials, moviments d'entrada i sortida de mercaderies per mar o terra, notícies de l'estranger, curiositats i avenços de caire científic i tècnic o presentació de noves corrents i tendències ideològiques o científiques. Més endavant, es van anar afegint paulatinament materials d'actualitat amb un to molt menys oficialista. El seu to i ideologia era de caire conservador, favorable al rei, defensor del catolicisme i nacionalista quant als interessos econòmics del Principat. Durant la major part de la seva trajectòria va ser el diari més influent a Catalunya i esdeviní el representant de la idiosincràsia de la burgesia catalana durant gran part del segle XIX.

Malgrat això, des del seus inicis fou redactat en castellà i titulat *Diario de Barcelona*. Poc a poc, la llengua catalana va anar guanyant terreny. Per exemple, l'any 1796 va cedir espai en la publicació per tal que es pogués desenvolupar públicament una important polèmica sobre la llengua catalana. Posteriorment, l'any 1810, durant el període d'oficialització del català de l'ocupació napoleònica, es va redactar a doble columna en català i francès i va ser titulat *Diari de Barcelona* i posteriorment *Diari del Govern de Catalunya i de Barcelona*; aquesta catalanització s'abandonà a finals del mateix any, però en va mantenir el nom fins la 1814.

Durant aquesta etapa passaren diversos directors, el darrer dels quals fou Joan Andreu Ygual, reconegut afrancesat, que fou destituït en favor de l'empresari i editor Antoni Brusi, de tendències clarament borbòniques, iniciant l'etapa de més esplendor del periòdic. La història d'aquest diari s'estén molt més enllà d'aquesta trajectòria inicial que aquí hem presentat, gairebé fins a l'actualitat, però ens aturem aquí perquè és el període que coincideix amb el nostre estudi i precisament s'hi produeix també un canvi important en l'estil i la ideologia del diari que ens el fa entendre d'una altra manera com a font documental.

Hem emprat la informació que el *Diario de Barcelona* ens proporciona per recomposar com es produeixen els intercanvis de béns artístics a la Barcelona del moment i com la població en té constància. Veiem que contínuament s'anuncien *almonedes*, vendes i encants, es denuncien robatoris de joies i peces de valor artístic, s'inventaria tot allò que arriba al port -ja siguin quarteres de blat o obres d'artistes il·lustres-, etc. Malgrat això, i a excepció potser de les publicacions referents als premis de Llotja, la informació que es dona dels béns artístics és tan breu i poc descriptiva com la que apareix en els inventaris. Tot i això, hem realitzat un buidatge del *Diario de Barcelona*, des de la seva aparició l'1 d'octubre de 1792 fins a 1808, per considerar-lo una font documental de primer ordre en la nostra recerca.

A continuació presentem algunes de les informacions que hem extret de la publicació i que han estat del nostre interès per realitzar aquesta recerca, a tall d'exemple:

Diario de Barcelona, 31/01/1793.

«Grabado

Una estampa en medio pliego de papel común, que representa el Túmulo, que en las Exequias de Excelentísimo Señor Conde de Lacy celebra hoy, en la Iglesia de San Agustín, el Real Cuerpo de Artillería, inventado y ejecutado por Don Pedro Pablo Montaña; y grabada por Don Pasqual Moles: se vende en casa de Francisco Ribas, Plaza de S. Jaime, á media peseta cada una.»

Diario de Barcelona, 22/09/1793.

«ADJUDICACIÓN

De los premios generales, correspondientes á este año: Gratificaciones, Premios Extraordinarios y mensuales, que la Real Junta de Comercio de este Principado ha hecho á los Alumnos de su Escuela de las Nobles Artes, y que ha distribuido en la Ciudad de Barcelona en 14 de Septiembre de 1793 [...]».

Diario de Barcelona, 28/11/1795.

«Ventas

En el Despacho principal de esta Periódico darán razón de quien tiene para vender diez Quadros con sus marcos y cristales, hechos en Inglaterra, que representan la desgraciada suerte de Carlos I, Rey de Inglaterra, desde que se casó, hasta que le mataron.»

El sistema de citació per al *Diario de Barcelona*, pel fet de ser una font recurrent en la recerca, també es farà al peu, però s'ha simplificat al màxim per facilitar la referència, indicant únicament la data de publicació de les notícies, ja que hem considerat que la paginació en aquest cas era complexa i resultava reiterativa, donat que la data és el nostre referent principal. Així quedarà per exemple: *Diario de Barcelona*, 23/08/1800.

A més, també hem consultat la Col·lecció de Fullets Bonsoms (Biblioteca de Catalunya) de la qual hem pogut extreure algunes notícies fora de la premsa, com les esmentades Relacions de Successos i altres fonts similars.

0.2.2.3.Llibres i dietaris de viatgers

Els diaris i memòries de viatgers que passaren per Barcelona durant el segle XVIII són un material molt útil per poder veure de primera mà els canvis que es produeixen en la ciutat i en el gust estètic. Ens interessaran especialment les descripcions sobre les noves

construccions i obres d'interès artístic i què en destaquen aquests viatgers, als quals ens hem hagut de dirigir constantment al llarg d'aquesta recerca. En general es tracta d'intel·lectuals, la majoria amb una carrera política de certa importància en els seus països d'origen, que visiten Espanya i en descriuen els costums i punts d'interès més importants de cada regió. En tots els casos es dedica una gran part d'aquestes descripcions a Catalunya i en especial a la ciutat de Barcelona. Entre aquests viatgers trobem alguns de procedència espanyola, que realitzen aquest tipus de textos per tal que, tan el propi escriptor com el potencial lector, pugui conèixer millor el seu país, una idea molt pròpia de la Espanya centralista. La resta provenien principalment de França i Anglaterra i fent una espècie de *Grand Tour* per la geografia espanyola, un dels principals punts d'atracció era la ciutat Comtal. Alguns d'aquests viatgers eren enviats també pels seus propis governs per tal d'auditar i valorar diversos aspectes de l'economia a Espanya, en una època, com veurem de gran competència entre els grans imperis, inclosos evidentment França i Gran Bretanya. A continuació presentarem les fonts consultades per ordre cronològic respecta a la seva data de publicació.

En primer lloc trobem l'obra de l'anglès Philip Thicknesse (1719-1792), intitulada *A year's Journey through France and part of Spain*, publicada a Londres l'any 1778. Thicknesse, militar i escriptor anglès, principalment estudià França en els viatges que allà realitzà; malgrat això, també va entrar a Catalunya i en va realitzar diverses descripcions, en aquest cas bastant superficials i relacionades sobretot amb els contactes que a Barcelona tenia amb personatges com per exemple el marquès de Grimaldi. Va ser a Barcelona on precisament Thicknesse va conèixer Sir Thomas Gascoyne i Henry Swinburne, reconegut hispanista, escriptor i viatger anglès que va publicar a Londres l'any 1779 l'obra *Travels through Spain in the year 1775 and 1776*, en la qual va revisar els monuments i llocs d'interès més destacables, a part d'afegir-hi nombrosos gravats. Aquesta obra va ser traduïda al francès poc després pel també viatger i escriptor Alexandre Laborde, al qual ens referirem més endavant. Les descripcions que inclou Swinburne en els seus textos són molt més acurades i de més interès.

Un altre cas és el de Jean François Peyron (1748-1784), traductor i diplomàtic francès. Va escriure *Nouveau voyage en l'Espagne fait en 1777 et 1778*, publicat l'any 1782. Es caracteritza per les seves llargues i detallades descripcions de l'ambient de la ciutat, de la qual destaca l'afany mercantil i negociant dels barcelonins, així com els costums i la vida quotidiana que es reflexa en els passejos de tarda per les Rambles. Sir John Talbot Dillon (1739-1805), va publicar l'obra *Travels Through Spain, with a View to Illustrate the Natural History and Physical Geography of That Kingdom, in a Series of Letters* l'any 1782 a Londres. El viatger i hispanista irlandès va tenir especial interès a compondre una obra sobre la història natural d'Espanya, en la qual va dedicar una part important a Catalunya. Talbot també va dedicar els seus esforços a traduir la carta de Mengs a Antonio Ponz de 1778, titulada *Sketches on the art of painting translated from the Spanish* i que demostra el seu interès en la cultura i les tendències artístiques que s'importen a Espanya.

Posteriorment, ja a l'any 1787, el viatger i economista anglès Arthur Young (1741-1820) va escriure *Viatge a Catalunya*, una narració del seu viatge per terres catalanes. Va ser publicat per primera vegada a *Annals of Agriculture* aquell mateix any amb el títol *Tour in Catalonia* i posteriorment se'l traduí al francès i al català. Young es va fer ressò del projectes urbanístics més importants de la ciutat i desenvolupats molt recentment, com per exemple la construcció de la Barceloneta.

El cas de Francisco de Zamora resulta una mica diferent respecte al dels viatgers que hem presentat anteriorment. Zamora (1757-1812) és un funcionari de la cort que va fer carrera judicial i de seguida va ser destinat a Barcelona. Entre els anys 1785 i 1790 realitzà diversos viatges arreu de Catalunya que posteriorment es plasmaren en l'obra *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, publicada al 1790. Possiblement la seva tasca no fou únicament un interès personal o producte de la curiositat, sinó que pel tipus d'anotacions realitzades i el mètode que Zamora segueix per elaborar aquest text, podem suposar que es tractava d'informar al govern de la situació econòmica del país. El mètode al qual ens referíem se

centrava en uns qüestionaris que elaborava i completava en les diverses poblacions que anava visitant. Aquesta obra va romandre inèdita fins a finals del nostre segle i només l'any 1973, Ramon Boixareu en realitzà una edició.

Malgrat que el seu llibre de viatges es publicà abans que l'obra completa de Francisco de Zamora, Antonio Ponz emprà gran quantitat de les dades recollides per aquell mitjançant un qüestionari per elaborar la seva gran obra *Viage de España*, publicada l'any 1788. Ponz (1725-1792) va ser un dels il·lustrats espanyols per antonomàsia gràcies a la completíssima educació humanista que rebé. El seu testimoni resulta d'especial interès en l'àmbit artístic, ja que Ponz va ser nomenat secretari de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando de Madrid l'any 1776, a més de convertir-se en una figura cabdal en les polítiques culturals borbòniques i realitzar una recopilació de les obres de la Biblioteca del Monestir de San Lorenzo de El Escorial, completant la galeria de retrats. A Barcelona, Ponz fa un repàs dels béns culturals i artístics de la ciutat, aportant el seu sentit crític, en aquest sentit molt en la línia del dictats de la Real Academia de San Fernando.

Joseph Townsend, dedicà la seva obra *A journey through Spain in the years 1786 and 1787...*, publicada l'any 1792, a l'estudi de les condicions en les que viuen els espanyols en aquesta època, relacionades amb la medicina, i també a altres aspectes com la geologia o la paleontologia, degut a la seva formació com a metge i geòleg. Townsend (1739-1816) va realitzar un dels viatges més llargs per Espanya, en relació als altres viatgers que aquí presentem. A Barcelona, hi passa la Setmana Santa i explica amb gran nombre de detalls la festa i ritual que al seu voltant s'organitza. Entre aquestes descripcions, Townsend introdueix certs judicis relacionats amb el gust, com el rebuig al gòtic o sobre l'Escola de Dibuix.

El cas d'Isidoro Bosarte (1747-1807), tornem a trobar un escriptor i erudit especialitzat en l'estudi i l'organització i catalogació dels béns artístics. L'any 1792 va ser nomenat secretari de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, càrrec que va dur a terme molt activament fins a la seva mort. Al 1804 va publicar *Viage artístico á varios pueblos de España*,

un llibre de viatges dedicat únicament a les Belles Arts, en el qual Bosarte presenta en ordre cronològic els béns artístics i monuments més interessants de cada ciutat que presenta. Es pot considerar a Bosarte un continuador de la tasca començada per Ponz, en un sentit més ideològic que pràctic; Bosarte tracta de fer un “catàleg” del patrimoni històrico-artístic que es pot trobar a Espanya. Anteriorment, Bosarte havia publicat l’any 1786 un text intitulat *Disertacion sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes que se hallan en la ciudad de Barcelona*, en el qual repassava per estricte ordre cronològic els monuments que considerava més destacables de la ciutat i també *Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes de España* que va ser publicat al *Diario de Barcelona* com un anònim i identificat per Joan Ramon Triadó i Rosa Maria Subirana Rebull (Subirana Rebull-Triadó 2002).

Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule (1757-1828), va néixer a Chile, malgrat que es va instal·lar a Cadis l'any 1783. Va conformar una important biblioteca i va impulsar la creació d'una Escola de Nobles Arts a Cadis. L'any 1797 va poder realitzar l'objectiu de tot il·lustrat fent un llarg viatge per Europa, del qual en va resultar el testimoni escrit *Viage de España, Francia e Italia*, publicat al 1806. En aquest cas, trobem poques referències a la ciutat de Barcelona, en el volum I dedicat al viatge per Espanya.

Alexandre Laborde (1773-1842), va ser un viatger, antiquari i polític francès. Com a escriptor va publicar l'any 1809 *Itinerario descriptivo de las provincias de España...*, que va aparèixer en la seva traducció al castellà al 1816. A diferència d'altres viatgers, el text de Laborde no destaca per les seves descripcions de béns artístics de la ciutat de Barcelona, malgrat que la informació d'altres temes que presenta no deixa de ser interessant.

Posteriorment trobem la figura de Richard Ford (1796-1858), viatger i hispanista anglès que l'any 1831 publicà *A Hand-book for travellers in Spain, and readers home*. L'any 1830 es traslladà des d'Anglaterra a Andalusia per problemes de salut i des d'aleshores realitzà diversos viatges per tota la península i que presentà en el text que citem, organitzat en rutes per diverses regions i localitats espanyoles. Ford tenia com a objectiu explicar com era

veritablement Espanya i deixar enrere els tòpics romàntics que corrien per Europa aleshores. Els anàlisis de Ford no són precisament detallats, però sí que utilitza constantment referents d'altres països i ciutats per establir comparacions i facilitar la comprensió i agilitzar la imaginació del lector.

Pau Piferrer (1818-1848), fou un escriptor i periodista especialment interessat en l'estudi del folklore. Va participar en la redacció de l'obra *Recuerdos y bellezas de España*, amb els dos volums dedicats a Catalunya, publicats al 1839. El primer volum fou redactat pel mateix Piferrer i el segon per Pi i Margall. Es tracta d'un text molt complert perquè està acompanyat de les il·lustracions de Francesc Xavier Parcerisa (1803-1876) dels monuments i llocs més interessants de Catalunya, amb la finalitat de recuperar el patrimoni de Catalunya després de tràngols com continus enfrontaments armats i sobretot la recent desamortització eclesiàstica (1835). En ell, Piferrer tracta de mostrar tot allò que considera remarcable del nostre país, construït abans de mitjan segle XIX. Per fer-ho seguia l'exemple d'alguns viatgers que ja hem esmentat com Antonio Ponz o Isidoro Bosarte. Malgrat això, Piferrer anava més enllà, i és que amb aquesta obra posava de manifest la voluntat del país de conèixer les seves pròpies arrels i riqueses. Generalment destaquen els elements que remetien als moments més esplendorosos del passat, com les construccions gòtiques, no mereixent la mateixa atenció per als autors, els vestigis de finals del segle XVIII, que només apareixen citats breument.

En el cas de Jaime de Villanueva (1765-1824), l'humanista i religiós va ser l'autor juntament amb el seu germà Joaquín Lorenzo de *Viage literario a las iglesias de España*, publicat al 1851. El projecte s'inicià l'any 1802 com una obra literària molt ambiciosa, sota la protecció de Pedro Ceballos, secretari d'estat de Carles IV. El projecte es va titular inicialment *De antiquis Hispanae Ecclesiae ritibus* i consistia en diversos volums que acabaren per adoptar el títol que coneixem. L'objectiu de Villanueva consistia en dibuixar un itinerari per tota la geografia espanyola que li permetés recollir i presentar les cerimònies religioses antigues i els ritus litúrgics que l'església celebra a Espanya. Durant la realització del projecte, es decidí ampliar

aquests objectius i recopilar i transcriure els documents que consideressin més importants a l'hora de valorar la història de l'Església en terres espanyoles o la seva possible implicació en la història d'Espanya. Es va proporcionar a Villanueva un permís per tal de poder viatjar i realitzar còpies dels documents que cregués més importants i se li va assignar una pensió mensual per a la seva manutenció durant aquest llarg viatge. L'obra està escrita gairebé en la seva totalitat en forma de cartes que Villanueva envia al seu germà explicant tot allò que va trobant i inventariant al llarg del seu viatge. La majoria dels volums d'aquest ingent projecte van ser publicats en vida de Villanueva, excepte els darrers que es publicaren pòstumament a partir de 1850 fins arribar al XXII l'any 1852. Villanueva dedicà gran part dels seus esforços a dur a terme aquest projecte, malgrat que també va participar en la difusió d'altres textos de viatgers com la traducció que féu en castellà de l'obra de Laborde l'any 1819. Afegim a continuació un fragment a tall d'exemple d'una descripció de la Catedral de Barcelona: «En una caja bien labrada ví un copón, cáliz, vinagreras, etc., todo de oro y de hechura muy graciosa, obra del platero Martínez de Madrid, y Dádiva del liberalísimo Obispo y amantísimo de su Iglesia D. Gavino Valladares, hecha en 1792. [...]»

Antonio de Bofarull (1828-1892) va ser un humanista de ja ben entrat el segle XIX, que exercí com a literat, historiador i arqueòleg. L'any 1855 publicà la seva obra *Guía-Cicerone de Barcelona*. Malgrat no ser pròpiament un llibre de vitages, Bofarull proposa itineraris per la ciutat per tal de conèixer els monuments històrics i tradicions populars més interessants de la ciutat comtal. El text esdevé una mena de catàlegs dels béns històrics i artístics de la ciutat i que se'ns presenten al lector mitjançant una presentació de la seva història i una descripció detallada. Tot i que, com dèiem, l'obra va ser escrita i publicada en ple segle XIX, ens resulta una font absolutament útil i necessària per comparar amb la resta de llibres de viatgers que hem presentat anteriorment i així poder constatar els canvis que es van produint a la ciutat, així com els monuments i edificacions que prenen més importància pels ciutadans al llarg dels anys.

Hem realitzat un repàs exhaustiu de les fonts impreses més importants que hem consultat relacionades amb els llibres de viatges i/o textos de viatgers que passen per Barcelona a finals del segle XVIII. Hem afegit algunes obres del mateix caire, però una mica posteriors en el temps, per tal de poder establir una comparació amb l'estat de la ciutat i la fortuna d'alguns monuments i edificis. En la majoria del casos hem presentat exemples que ens permeten veure, no només els diversos interessos i estils dels autors, sinó el tipus d'informació que ens ofereixen aquestes fonts. Pel tema que nosaltres aquí tractem, evidentment hem destacat totes aquelles referències a construccions recents amb valor artístic, importants projectes urbanístics o objectes i patrimoni que s'hi fan constar i que podem datar en aquestes darreries del segle XVIII. Val a dir que la major part d'aquestes fonts i llibres de viatgers no han estat estudiades a fons, malgrat que en molts casos han estat traduïdes de la llengua original al català o al castellà. Tot i així, i com hem pogut veure mitjançant els exemples presentats anteriorment, són una font de gran interès a l'hora de realitzar estudis d'àmbit artístic, de la mateixa manera que ho seran també com una continuació d'aquests llibres de viatgers, les cròniques dels excursionistes del segle XIX i que marcaran profundament les consideracions del Patrimoni de Catalunya. Malgrat la falta d'estudi a fons d'aquestes fonts, hem trobat diverses publicacions al respecte que ens han servit per veure aquests viatgers, sobretot els estrangers, gairebé com un fenomen relacionat amb el *Grand Tour* i que ens han ajudat en la recerca i el buidatge d'aquestes fonts documentals. Entre aquests estudis trobem el de Geoffrey Ribbans publicat l'any 1955 i intitulat *Catalunya i València vistes pels viatgers anglesos del segle XVIII*, entre els quals podem trobar Thicknesse, Young, Townsend o Ford. El mateix succeix amb el treball d'Ian Robertson, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España. 1760-1855*, publicat al 1975 o el d'Ana Clara Guerrero, intitulat *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, publicat l'any 1990. La darrera publicació sobre aquest tema que hem consultat és de 1999 i es tracta de l'estudi de José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, i que consta de sis volums.

0.2.2.4. Altres fonts documentals impreses

Hem consultat diversos Annals de la Història de Catalunya o de la Corona d'Aragó com els de Zurita (1580), Pedro de Abarca (1669), Feliu de la Penya (1709), Bofarull (1876-1878) o altres textos històrics com *Historia de la guerra de España contra Napoleón Bonaparte...* (1818) que han resultat fonamentals per a la interpretació iconogràfica d'alguns programes pictòrics. També alguns textos de doctrina religiosa com *La Familia regulada, con Doctrina de la Sagrada Escritura y de los Santos Padres de la Iglesia Católica*, d'Antonio Arbiol (1746); els *Avisos que sobre el modo con que deben conducirse con los divorciados...* (1782) i el *Promptuari de la doctrina christiana* (1786), tots dos de Valladares; la *Oracion funebre, que en las solemnes exequias del difunto ilustrisimo señor D. Gavino de Valladares y Mesia, obispo de Barcelona...* de Pelfort (1794); la *Oracion funebre que en las solemnes exequias que el M.I. Cabildo de canonigos de la santa iglesia de Barcelona celebró por su difunto prelado... Dn. Gavino de Valladares y Mesia...* de Prats (1794).

En l'àmbit artístic i estètic hem acudit a textos com las *Obras de D. Antonio Rafael de Mengs, primer pintor de Cámara del Rey* de Azara (1800), el *Viaje artístico a los pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen...* de Bosarte (1804), l'*Arte de ver en las bellas artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs* de Milizia (1827), la *Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de Comercio de Cataluña y de su casa Lonja...* de Bordas (1837),

Per últim, també hem consultat extensament escrits de diversos il·lustrats i/o intel·lectuals d'influència il·lustrada, tant polítics de la cort com economistes, etc. que manifesten l'estat de molts aspectes de la política, economia i vida quotidiana del moment en qüestions que afecten directament al món de l'art i els seus oficis, per exemple amb les obres de Francesc Romà i Rossell com la *Disertación histórico-político-legal por los Colegios y Gremios de Barcelona* (1766), o *Las señales de la felicidad en España y medios para hacerlas eficaces* (1768); les de Pedro Rodríguez de Campomanes i el seu *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774), el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*

(1775) o l'*Apéndice á la Educación Popular*. (1775); també les d'Antoni de Capmany com el *Discurso económico-político en defensa del trabajo mecánico de los menestrales y de la influencia de sus gremios en las costumbres populares, conservación de las artes y honor de los artesanos* (1778) les *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* (1779-1792), *Centinela contra franceses* (1808); Bernardo Ward i el seu *Proyecto Económico en el que se promueven varias providencias dirigidas a promover los intereses de España, con los medios y fondos necesarios para su planificación* (1779); les Obres de Gaspar Melchor de Jovellanos o *España con industria fuerte y rica* de Gassó (1816).

0.2.3. Fonts bibliogràfiques

0.2.3.1. Interès de la historiografia del segle XX

A continuació detallarem la incidència dels fenòmens artístics d'aquest període a través de la historiografia. Malgrat la riquesa de la documentació de l'època i l'interessant panorama artístic, el darrer terç del segle XVIII no ha estat un període molt treballat per la historiografia. Potser els interessos de la historiografia decimonònica hi ha tingut a veure. Caldrà arribar fins a mitjan segle XX, per tal que diversos historiadors i historiadores de l'art, com Carrera Pujal, Carreras Candi, Duran i Sanpere, Pierre Vilar o Santiago Alcolea respectivament, iniciessin la recuperació d'aquest període històric. Seguidament comentarem algunes de les principals fonts bibliogràfiques sobre el període i que hem consultat en la nostra investigació.

Entre les primeres col·leccions que es dediquen a l'estudi del segle XVIII, trobem la fonamental recerca de Jaume Carrera Pujal que conformen els volums III i IV de *Historia política y económica de Cataluña: siglos XVI al XVIII* de 1947. El mateix Carrera publicà al 1951 *La Barcelona del segle XVIII*, en dos volums, en la qual repassa tots els àmbits de la societat del segle XVIII a Barcelona, incloent els grans canvis que en pocs anys patís la ciutat i

presentant la creació i l'evolució de les institucions que van pendre més rellevància. Trobem casos similars en els estudis realitzats l'any 1973 per Ernest Lluch *El pensament econòmic a Catalunya (1760-1840)* i Pierre Vilar a *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*. Vilar també dirigí la col·lecció fonamental en quatre volums *Catalunya dins l'Espanya Moderna*, que començà a publicar-se el mateix any i s'allargà fins al 1986.

Pere Moles i Ribalta publicà l'any 1977 *Comerç i estructura social a Catalunya i València als segles XVII i XVIII*, interessant-se especialment per l'evolució de les estructures gremials i comercials, estudi que es basava en el seu treball de 1970 *Los gremios barceloneses del siglo XVIII* i n'ampliava l'àmbit d'estudi. L'historiador Francesc Curet elaborà una col·lecció en deu volums dedicats a l'estudi de la societat barcelonina durant la segona meitat del segle XVIII i la primera meitat del XIX, titulada *Visions Barcelonines 1760-1860* (1981). Curet, s'acosta a un anàlisi gairebé sociològic i/o antropològic, ja que s'interessa fonamentalment pels costums i les festes de l'època. Recolzen les seves recerques les il·lustracions que la seva esposa, la cèlebre dibuixant Lola Anglada, aportà a l'edició d'aquests estudis.

Altres estudis que formen part de col·leccions com *El desplegament de la ciutat manufacturera (1714-1833)*, dins el volum V d'*Història de Barcelona* (1991) són fonts a considerar. També *Desfeta política i embranzida econòmica: segle XVIII* dins el volum V d'*Història Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, col·lecció dirigida per Joaquim Albareda (1995); *El set-cents* al volum III d'*Història de la Cultura Catalana* (1996) o *La fi de l'Antic Règim i la industrialització (1787-1868)* de Josep Fontana, en el volum V d'*Història de Catalunya* dirigida per Pierre Vilar (1998). Aquests investigadors continuen les seves recerques amb monografies on desenvolupen allò més destacat dels treballs anteriors. Ho podem veure per exemple a *Història de la Catalunya moderna* de Joaquim Albareda i Pere Gifre (1999), *Las Españas vencidas del siglo XVIII* d'Ernest Lluch (1999), *Una relació difícil. Catalunya i l'Espanya moderna (segles XVII-XIX)* de Joaquim Albareda com a editor (2007) o *Barcelona 1700* d'Albert Garcia Espuche (2010).

L'any 2002 es publicaren les actes del Seminari d'Història de Barcelona d'aquell any titulades *El segle de l'absolutisme 1714-1808*, la cronologia del segle XVIII català entre els Tractats d'Utrecht i l'inici de la Guerra del Francès, coincidint amb l'auge dels governs borbònics espanyols. En aquest període s'observa una progressiva embranzida econòmica que encomana tots els aspectes de la societat i l'economia catalana, assolint un dels seus moments d'esplendor més alts gràcies a l'establiment d'una potent protoindústria que posarà Catalunya al capdavant de l'Estat, quant al desenvolupament tecnològic i industrial. Relacionat amb aquest arc temporal, se situa el treball de Ròmul Brotons a *La ciutat captiva. Barcelona 1714-1860* (2008); l'autor estableix un arc temporal gairebé coincident, però que varia per un objecte d'estudi diferent: Brotons considera que questa etapa està dominada per un sentiment d'ofec dels barcelonins causada per les antigues i anacròniques muralles de la ciutat. Aquesta sensació apareixerà amb el reforçament de les muralles després de 1714 per part dels Borbons i s'agreujarà per motius molt diversos, entre d'altres, l'espectacular creixement demogràfic que pateix la ciutat a la segona meitat del segle XVIII. Aquesta situació només variarà amb l'enderrocament de les muralles a la dècada de 1860. Altres estudis sobre aquest període que resulten d'interès és *Catalunya a l'època de Carles III* (1991), realitzat arrel del bicentenari de la mort del monarca. La publicació està composta per articles d'historiadors i historiadors de l'art que analitzen diversos aspectes de la societat catalana durant el regnat de Carles III i les conseqüències que l'actuació del monarca il·lustrat tingué en molts aspectes de la cultura catalana.

Pel que fa a la burgesia industrial hem treballat amb les publicacions de Roberto Fernández Díaz, al voltant de la burgesia comercial barcelonina, el reformisme borbònic i els seus aspectes en els diversos sectors socials i en la societat mateixa, entre d'altres temes centrals. Són un referent les dades que ens reflecteixen l'interès que aquesta nova classe social burgesa tenia per demostrar el seu poder econòmic i la manera en què ho faran. Entre aquests industrials, trobem Erasme de Gònima com l'exemple més destacat i el qui fa més ostentació de la seva riquesa. Diversos estudis se centren en la seva figura: per una banda, *Erasmus de*

Gònima, 1746-1821. Apuntes para una biografía y estudio de su época d'Erasmè d'Imbert (1952), un dels seus descendents. D'altra banda, «Retrat de família: els secrets del Gònima» de Rosa Creixell i Teresa Sala (2004), el documental *Erasmè de Gònima* de Xavier Juncosa (2008) o *La fam de terra dels industrials* de Mari Luz Retuerta (2010) i que tracten de reconstruir, mitjançant la documentació del Fons d'Erasmè de Gònima conservat a la Biblioteca de Catalunya, la seva trajectòria i els seus béns, a més de la vida d'un industrial de l'època.

De seguida, es començà a veure en els estudis la relació tan estreta que en aquest període s'estableix entre la bonança econòmica, el desenvolupament industrial i els seus efectes directes en la cultura i les arts del moment. Observem com diversos autors veuen aquesta vinculació directa, per exemple en el cas del discurs d'Ignasi Casanovas *La cultura catalana del segle XVIII* (1932) o l'article de Santiago Alcolea dins la miscel·lània d'*Homenaje a Jaime Vicens Vives* (1967) titulat «El arte y la economía en la Barcelona del siglo XVIII» en el qual, treballant sobre les bases establertes per Pierre Vilar, Alcolea destaca el paper dels artistes, l'Escola Gratuïta de Dibuix i en especial de la classe de Flors en el perfeccionament de la indústria dedicada a les indies. En la mateixa línia trobem l'article de Roger Alier «La fàbrica d'indies de la família Canals» (1974) en el qual es fa un detallat seguiment de l'activitat d'una de les primeres i més importants fàbriques d'indies, tot destacant la rellevància del seu propietari Joan Pau Canals i el pont que va establir entre les institucions comercials i artístiques de Madrid i Barcelona. Antoni José Pitarch també investiga aquesta estreta relació entre l'art i la indústria a *El diseño artístico y su influencia en la industria. Arte e industria en España, desde finales del siglo XVIII hasta inicios del siglo XX* (1979) i a *Arte e industria en España: 1774-1907* (1982) amb Núria de Dalmaes.

Com ja hem esmentat anteriorment, podem observar un interès creixent i generalitzat durant la segona meitat del segle XX en els investigadors per endinsar-se en la història i també en la història de l'art de Catalunya. Aquest fet va conduir a l'aparició de col·leccions de caire enciclopèdic que tractaven de proposar una història de l'art català. Com a conseqüència

d'això, es començaren a “presentar en societat” exemples artístics destacats, també els més desconeguts o oblidats. Posteriorment, començaren a aparèixer monografies sobre exemples, artistes i temes més concrets. Val a dir que, inicialment, aquestes obres eren de tipus divulgatiu i presentaven el patrimoni conservat o localitzar obres desaparegudes, provant d'animar els investigadors a orientar els seus interessos de recerca cap a aquest període. En línies generals i fins a dia d'avui, la historiografia ha infravalorat l'art de finals del segle XVIII i se l'ha tingut per un període sense res a destacar fins a l'arribada de la formació acadèmica i d'introducció del neoclassicisme, desacreditant el barroc tardà.

Entre les primeres obres dedicades a l'estudi de l'art català trobem els treballs dirigits per Joaquim Folch i Torres, titulats precisament *L'Art Català*, i que varen ser publicats entre 1955 i 1958. Estaven formats per diferents capítols realitzats per especialistes com Agustí Duran Sanpere o Rafael Benet, i que tractaven d'aportar una primera síntesi de l'art de finals del XVIII. Malgrat que es manifesten molt prudents alhora d'establir atribucions, sí que assenyalaven les influències estilístiques. César Martinell participà de la col·lecció *Monumenta Cataloniae* (1963) amb *Barroc acadèmic (1731-1810)* en el volum III dedicat a *l'Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. En aquest estudi s'anomenaven artistes del barroc més tardà que, malgrat no haver estat acadèmics, comptaven amb una obra molt destacable; també es presentaven noves dades que demostraven els coneixements dels quals gaudien els arquitectes del moment. Gràcies a aquestes primeres publicacions, es reconsiderà l'estatus de l'art del barroc més tardà, bàsicament amb l'aparició en escena de molts artistes que la historiografia havia oblidat. Gairebé vint anys més tard, amb l'aparició de la col·lecció *Història de l'Art Català*, es reprèn aquest fil en el volum V de Joan-Ramon Triadó titulat *L'època del Barroc* (1984). En aquest treball, Triadó recupera les fonts anteriorment esmentades i proposa nous camins i hipòtesis per a la recerca, a més de contextualitzar aquestes manifestacions artístiques en els esdeveniments històrics i socials del moment. A més, el fet d'incorporar dades i documentació inèdita i ampliar el ventall d'artistes obert per Martinell anteriorment, fa d'aquesta publicació, una font fonamental i imprescindible per a

l'estudi de l'art d'aquest període. Triadó a més, participà en el volum XV d'*Art de Catalunya. Ars Cataloniae* (2003) amb el capítol titulat *Els segles de l'època moderna. Relacions artístiques amb l'exterior*, en el qual ja planteja les influències externes que reberen els artistes catalans, apuntant no només a França, sinó també a Itàlia. També cal destacar l'article de Joan Ramon Triadó i Rosa Maria Subirana Rebull «Entorno al *Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes de España* y la huella teórica de Isidoro Bosarte en el arte catalán» al 2002.

Ja entre les monografies, trobem la publicació *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* que, a més d'intentar fer una síntesi de la història de l'art català, tracta de donar a conèixer i difondre l'art català i normalitzar el seu estudi, sobretot d'aquests períodes i artistes més oblidats. En relació al nostre estudi, ens ha interessat especialment els volums IV, V i VI entre 1946 i 1948, en els quals Carlos Cid Priego presentava les seves recerques al voltant de l'arquitectura i escultura que podem trobar a la Llotja en els seus articles «Historia de algunos proyectos monumentales barceloneses de época neoclásica», «Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona» i «La decoración de la Casa Lonja de Barcelona». Per la seva part, Santiago Alcolea participà dels volums VI de 1948 i IX de 1951 amb dos articles «Tres pintores barceloneses del siglo XVIII» i «Notas biográficas sobre los Lacoma», respectivament. A més, va presentar una síntesi de la seva tesi doctoral «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII» en els volums XIV i XV (1959-1962) que resulten una lectura de gran importància per a la nostra recerca i una base imprescindible per a la fonamentació de la nostra tesi.

És important per entendre el context artístic, però també social i econòmic de l'època, el paper decisiu que jugà la creació de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona per part de la Junta Particular de Comerç de Catalunya i que inicià la seva activitat l'any 1775, esdevenint una de les primeres i més destacades institucions de caràcter il·lustrat del Principat. Per aquest motiu, cal dirigir-nos en primer lloc a conèixer la raó de ser, la idiosincràsia i la trajectòria de la Junta de Comerç i la seva relació amb la Real Junta General de Comercio de

Madrid. L'any 1919 Ángel Ruiz Pablo ja va elaborar una *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona (1758-1847)*, que Josep Iglésies va reprendre cinc dècades més tard a *Síntesi de la Junta de Comerç* (1969). El mateix autor va elaborar més tard un estudi sobre els interessos culturals d'aquest organisme i les empreses que van dur a terme a *L'obra cultural de la Junta de Comerç* (1969). També Carrera i Pujal estudia les noves institucions que apareixen en aquesta època i esmenta especialment aquelles que són iniciativa de la Junta a *La Universidad, el Instituto, los Colegios y las Escuelas de Barcelona en los siglos XVIII y XIX* (1957). En la mateixa línia, Jordi Monés publicà *L'obra educativa de la Junta de Comerç 1769-1851* (1987). És destacable també el catàleg *La Llotja i l'economia catalana. Del Consolat de Mar a la Cambra de Comerç* de l'exposició amb el mateix títol que organitzà la Cambra de Comerç l'any 1986, destacant la importància de la Junta tant en l'economia com en altres aspectes de la societat catalana, entre d'altres les arts plàstiques.

Abans d'entrar en les monografies dedicades a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, cal tenir en compte les relacions de la Junta amb la Real Junta General de Comercio y Moneda de Madrid, però també amb els permisos que els va donar la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando per poder endegar el seu projecte il·lustrat per a les Belles Arts a Barcelona. Per això, tenen un paper fonamental les idees estètiques que regeixen l'estament acadèmic i que s'apliquen a totes les acadèmies espanyoles. Podem veure aquest corpus ideològic i estètic a *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII* d'Henares Cuéllar (1987), o en els articles d'Úbeda de los Cobos «Propuesta de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» (1987) i «El centralismo borbónico y la Escuela de Bellas Artes de Barcelona» (1989) o en la publicació del mateix autor *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1741-1800*, en dos volums (1988).

En el cas de la història de l'Escola Gratuïta de Dibuix, molts han estat els investigadors que s'han interessat en aquesta institució que esdevé un fenomen únic en el seu context de

creació. Ja al 1924, Leopoldo Soler Pérez publica *Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes de Barcelona. Su historia y estado actual (1775-1910)* repassant a grans trets la història de l'Escola des dels seus inicis i gairebé fins al moment present de l'autor; és el mateix cas de Jaume Carrera Pujal a *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona: 1775-1901* (1957), interés que ja havia mostrat per aquest tema en el seu estudi dedicat a les noves institucions culturals i educatives de nova creació dels segles XVIII i XIX. També es vol presentar en societat aquest tema i cal un mitjà de més gran abast i to divulgatiu, fet que fa Aureli Capdevila en publicar l'article «La escuela de Bellas Artes de Barcelona. De una modesta cátedra de dibujo a una escuela digna de la Barcelona actual» al *Diario de Barcelona*, el 2 de noviembre de 1945. César Martinell també realitzà una monografia sobre la història de l'Escola Gratuïta, però va anar més enllà establint quines conseqüències havia tingut la seva aparició en l'escenari artístic i la renovació que suposà, a *La escuela de Lonja en la vida artística de barcelonesa* (1951). Frederic Marès, escultor, mecenes, col·leccionista i il·lustre ex-alumne d'aquesta escola, es va afegir a aquest interès per deixar constància de la història i la incidència de l'escola i, gairebé a mode d'homenatge, preparà l'any 1954 el seu discurs d'ingrés com acadèmic a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi intitulat *La Enseñanza artística en Barcelona: memoria leída en la solemne recepción pública de Federico Marés Deulovol y la constestación del académico de número Francisco Labarta Planas*. Posteriorment, Marès publicà un estudi molt complet sobre el tema intitulat *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado: la Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita del Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes* (1964). D'altra banda, diversos investigadors han dedicat articles als orígens i la creació de l'Escola Gratuïta, per exemple, és el cas d'Àngel Comalada a «Una escuela gratuita de diseño: la Llotja» (1988), Anna Riera a «Antecedentes de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, primeros síntomas de renovación de las artes» (1992) o Beatriz García Sánchez a «Promotores de las escuelas de dibujo en Cataluña a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX: espíritu ilustrado y factores económicos» (2006).

Val a dir però, que la publicació que hem trobat més completa sobre la història de l'Escola és la de Manuel Ruiz Ortega *La escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808* (1999), ja que a més de ser clara i sintètica, aporta una gran quantitat de transcripcions de documents, en alguns casos inèdits, i fonamentals. Són destacables també els estudis centrats en els ensenyaments i els ideals estètics que es transmetien als alumnes a l'Escola. Principalment, és fonamental conèixer el tarannà i conviccions del seu primer director i màxim ideòleg en els inicis, el gravador i il·lustrat Pasqual Pere Moles. Rosa Maria Subirana Rebull ha dedicat diversos estudis a la figura de Moles com l'article «Pasqual Pere Moles, gravador, primer director de l'escola gratuïta de dibuix de Barcelona» (1986), síntesi de la tesi de llicenciatura, o *Pasqual Pere Moles i Corones: València 1741-Barcelona 1797* (1990) publicat per la Biblioteca de Catalunya amb un extens annex documental, en alguns casos inèdit, com succeeix amb l'inventari *post-mortem* dels béns de Moles, un document imprescindible per conèixer i comprendre el consum artístic de l'època. Subirana també participà l'any 1991 a *Catalunya a l'època de Carles III* amb un article sobre el tema.

Molts investigadors han interpretat l'edifici de Llotja com un manifest del que la Junta vol que representi i porti a la vida cultural de la ciutat l'Escola i a aquesta qüestió han dedicat els seus estudis. En primer lloc, trobem l'article de Carlos Cid «La decoración de la Casa Lonja de Barcelona» (1948). Quatre dècades més tard, sembla que es recupera l'interès per aquest edifici: Salvador Moreno publica *La escultura en la Casa Lonja de Barcelona. Neoclasicismo y Romanticismo Académico* (1983), i Joan Bassegoda, *La casa Llotja de Mar de Barcelona: estudi històric, crític i descriptiu de l'edifici i de les seves col·leccions d'escultura i pintura* (1986). Laura García Sánchez, també es fixa en l'ornamentació de l'edifici, però en aquest cas en les decoracions escultòriques que s'afegiren al 1802 a «La ornamentación de la Casa Lonja de Barcelona con motivo de la visita real de Carlos IV en 1802, lectura iconológica de las esculturas realizadas para la ocasión» (1992). Finalment, a *La Casa Lonja de Mar. Un recorrido histórico por la sede corporativa de la Cámara de Comercio de Barcelona. Una obra*

simbólica de la arquitectura de Barcelona, diversos autors reflexionen sobre la història de la Llotja, des d'època medieval i fins a l'actualitat (2002).

Les qüestions estètiques que imperaven en les aules de l'Escola també han estat treballades per diversos investigadors. És el cas de la tesi doctoral inèdita d'Anna Riera *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma, 1775-1815* (1994) quant a l'escultura; l'article de Subirana «La Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona y la enseñanza programada del grabado» (2000), quant al gravat; o l'article de Triadó «La arquitectura en los inicios de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona», quant a arquitectura. Tant Quílez a «Tendències acadèmiques en l'art de finals del segle XVIII i principi del segle XIX» (2002), com Subirana a «Academicisme versus Neoclassicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona» (2003), presenten la disjuntiva entre diversos estils i opcions estètiques oposades, imbricades i/o mal enteses per la historiografia. Esther García Portugués va més enllà i apunta el canal i els artífexs de la introducció de certes tendències estètiques al nostre país en el seu article «José Nicolás de Azara y la Arquitectura. Una vía más en la introducción del Neoclasicismo en Cataluña» (2006) i sobretot en la seva tesi doctoral *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català* (2007).

Per últim, i ja que hem esmentat Azara, un dels principals introductors de l'estètica neoclàssica a Catalunya, però també el principal proveïdor de bones peces i models a l'Escola que, d'altra banda esdevindrà la primera col·lecció d'art pública de Catalunya, aportarem diverses fonts que se centren tant en la composició d'aquesta primera col·lecció artística, com dels materials i models dels quals gaudien els alumnes per al seus estudis. En primer lloc, ens aturarem en la biblioteca. Val a dir que és fonamental conèixer els llibres i tractats que podien consultar els alumnes, per entendre també el que veurem en les seves obres. Ramon Soler i Fabregat s'ha dedicat a l'estudi de les principals biblioteques d'artistes i institucions de l'àmbit artístic, entre elles la de l'Escola Gratuïta, així com la personal de Pasqual Pere Moles, per

interpretar quins eren els principals focus de consulta dels artistes de l'època; en els articles «Llibres de perspectiva a biblioteques d'artistes espanyols (Segles XVI-XVIII)» (1994) i «Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía» (1995). D'altra banda, tenim les obres que componen la col·lecció de l'Escola i que principalment s'empren com a models per als alumnes, a més de totes aquelles obres realitzades per alumnes destacats o professors que entren a formar part de la col·lecció. Joan Bassegoda, en el seu estudi de la Casa Llotja, també dedica part dels seus esforços a estudiar-ne les col·leccions a *La casa Llotja de Mar de Barcelona: estudi històric, crític i descriptiu de l'edifici i de les seves col·leccions d'escultura i pintura* (1986).

Altres investigadors han tractat aquest tema des de la vessant de considerar la col·lecció de l'Escola com el primer museu d'art de Catalunya, tal i com veiem en l'estudi de Francesc Fontbona «El Museu de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi (1775), primer museu d'Art de Catalunya» (1994), en la col·laboració del mateix Fontbona amb Pilar Vélez a «Els primers museus d'art públics a Catalunya» (1996) o a *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, publicació de la qual Bonaventura Bassegoda n'és l'editor (2007). Per últim cal destacar la important tasca per Francesc Fontbona i Victòria Durà en catalogar l'extensa col·lecció de l'Escola i totes les peces que posteriorment s'hi afegiren, avui propietat de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi i que podem consultar a *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (1999).

0.2.3.2. Monografies i estudi de les diferents disciplines artístiques

En parlar dels escassos estudis sobre l'arquitectura de finals del segle XVIII, ens trobem en primer lloc amb un article molt primerenc de Bonaventura Bassegoda «La edificación barcelonesa en el siglo XVIII», publicat a *Barcelona Atracción* (1936). Quant a la figura de l'arquitecte, el mestre d'obres i/o el gremi de constructors, és fonamental referir-nos als estudis que Manuel Arranz realitzà arrel de la seva tesi doctoral, per exemple a *Los*

profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII (1981), *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII* (1991) o *La menestralia de Barcelona al segle XVIII: els gremis de la construcció* (2001). Relacionat amb aspectes teòrics i tècnics de la construcció durant el segle XVIII i la seva modernització, ens hem de dirigir a *La modernització de l'utillatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, estudi de Josep Maria Montaner basat en la seva tesi doctoral (1990), però també en la tesi doctoral inèdita de l'arquitecte Jaume Rosell Colomina, intitulada *La construcció en l'arquitectura de Barcelona a finals del segle XVIII* (1996). Per acabar, cal destacar l'article d'Octavi Alexandre, autor del Catàleg del patrimoni desaparegut de ciutat vella, «Arquitectura i arquitectes a la Barcelona de finals del segle XVIII» (2002). Darrerament, s'han publicat altres estudis especialment per part de Maria Garganté de gran interès sobre el tema, per exemple «La suggestió de Palladio: Josep Renart i l'arquitectura religiosa barcelonina de finals del set-cents» (2006), «Les tribulacions d'un arquitecte setcentista: Joan Soler Faneca i el projecte del canal d'Urgell» (2008), «Antoni Cellers i el seu entorn: notes sobre arquitectura religiosa vuitcentista» (2009), «La ciutat a peu d'obra: Josep Renart i l'arquitectura barcelonina del segle XVIII» (2011), «De las personas a las ideas: Francia en la Arquitectura Catalana de la época moderna», (2012).

En l'àmbit de l'escultura, hem consultat un estudi de referència sobre el tema, com és la tesi doctoral inèdita d'Anna Riera, titulada *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma, 1775-1815* (1994), en la qual no només es presenten els principals escultors formats a l'Escola Gratuïta, sinó que n'estudia la seva educació i preparació i reconstrueix la trajectòria d'aquells que van ser pensionats per continuar els seus estudis fora de Catalunya. Creiem que en relació a l'escultura, resulta més interessant per a la investigació, no tant el camí que pren la pròpia disciplina en el si de l'Escola ni la trajectòria dels seus artífexs, sinó sobretot el canvi de paradigma que suposa la disputa entre els gremis relacionats, les prohibicions de fer retaules en fusta i l'empenta que això suposa a la introducció de noves idees estètiques, tal com ha treballat més profundament Rosa Maria Creixell (2007).

En relació a la pintura a finals del segle XVIII, trobem alguns experts que publiquen breus articles a la premsa durant les primeres dècades del segle XX. Ens referim per exemple a Raimon Casellas a «Els últims barrochs de Barcelona» (1907) o «El cenacle de Flaugier» (1934); o el cas de Joaquim Folch i Torres, que realitzà diverses sèries d'articles amb aquest tema de fons, per exemple, «La sala d'El Viguetà a Can Serra» (1913), «La sala d'El Viguetà a casa del Comte Güell» (1916), «Interiors senyorials catalans» (1923), «El pintor Lacoma (1784-1849)» (1926), «La sala d'El Viguetà a l'antiga casa del marquès de Monistrol» (1932).

A partir de la segona meitat del segle XX, diversos investigadors encapçalats per Santiago Alcolea ja van dedicar articles en profunditat i fins i tot monografies a la pintura de finals del segle XVIII. Per exemple el mateix Alcolea presentarà diversos articles com «Tres pintores barceloneses del siglo XVIII» (1948), «Francisco Pla “El Vigatà” (1741-1805)» (1954), «Francesc Pla, El Vigatà» (1986) o «Sobre la pintura catalana del segle XVIII. Un cicle de Francesc Pla “El Vigatà”» (1987); a banda de la publicació de la seva tesi doctoral «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII» (1969). Un altre d'aquests estudis és el que realitzà Joan Subias, intitulat *Un siglo olvidado de la pintura catalana. 1750-1850* (1951). Posteriorment, ja trobem monografies dedicades a diversos pintors, com és el cas de les tesis de llicenciatura inèdites de Carme Miquel, *Manuel i Francesc Tramulles, pintors* (1986), i d'Ester Ballart, *Pere Pau Montaña, 1749-1803, pintor: segon director de l'Escola Gratuïta de Dibuix* (1987) i més darrerament Anna Trepà a *Manuel i Francesc Tramulles. Estat de la qüestió del segle XVIII a l'actualitat* (2013) i la seva tesi doctoral en desenvolupament.

En relació a la pintura mural a les *Cases Grans*, trobem estudis com el de Santiago Alcolea sobre el Palau Moja (1987); el de Manuel Arranz i Joan Fuguet sobre el Palau March (1992); Àngels Coll a «Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcuberta a Vic» (2001); o el de Judit Figueras, «La decoració pictòrica de la casa Ribera de Barcelona» (2003). També cal destacar «A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona» de Francesc Quílez (1998) a més de els treballs de Borja Querol de Quadras «Las alegorías de las

pinturas del salón de la casa de Josep de Bofarull i Miquel en la villa de Reus, ¿mentalidad del Sr. de Bofarull o del pintor Montaña?» (2003) a més de la monografia sobre el Palau Bofarull de Reus (2010) dirigida per Albert Arnavat. Subirana Rebull ha publicat també «*El salón del trono del Palacio Episcopal de Barcelona. Un manifiesto de la autoridad del Obispo*» (2010) i «Sostres planta noble. Francesc Pla, el Vigatà» (2012) al voltant de l'activitat d'aquest pintor al Palau Savassona, actual Ateneu Barcelonès.

Per últim, creiem important destacar dues investigacions que funcionen com un estat de la qüestió sobre els programes pictòrics en les cases grans barcelonines a final del Set-cents, «Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins a la segona meitat del segle XVIII» (2009) i «Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrer terç del segle XVIII» (2011), ambdós de Rosa Maria Subirana Rebull i Joan-Ramon Triadó, on presenten el marc de treball del seu projecte de recerca actual a la Universitat de Barcelona, del qual en formem part. Aquest equip d'investigació ha presentat en el recent simposi *Imatges del poder a la Barcelona del Set-cents* diverses recerques relacionades, com els treballs d'Anna Trepà sobre el Palau Sessa-Larrard, els de Francesc Quílez sobre la Duana, Laura García Sánchez sobre la Llotja o Joan Ramon Triadó sobre el Palau Moja.

També en el nostre cas hem publicat diverses investigacions al respecte com «La visita de Carlos IV y María Luisa de Parma a la fábrica de indianas de Erasme de Gònima. Aceptación definitiva de un *parvenu*» (en premsa), «Una aproximación al programa pictórico del Palau Palmerola. Interpretación de escenas familiares y de historia mediante archivos patrimoniales» (en premsa), «Una aproximación al programa pictórico del Palau Palmerola. Interpretación de escenas familiares y de historia mediante archivos patrimoniales» (en premsa), i conjuntament amb Subirana Rebull «Erasme de Gònima. De fabricant d'indianes a l'estatus nobiliari. Preservació patrimonial» (en premsa).

Quant al gravat, cal destacar en primer lloc la sèrie d'articles dedicats a gravadors catalans del segle XVIII que Raimon Casellas, gran coneixedor i alhora col·leccionista de dibuixos i gravats, va publicar a finals de 1910 a *La Veu de Catalunya* i que citem a conitnuació: «Gravadors de Catalunya del segle XVIII. La talla dolça. En Sorelló», «Gravadors de Catalunya. Els Germans Tramullas», «Gravadors de Catalunya. En Pere Pasqual y Moles, primer director de Llotja», «Gravadors de Catalunya. En Blay Ametller». Ja a mitjan de segle XX Ainaud de Lasarte publicà l'article «Els gravadors catalans del segle XVIII» dins *Col·lecció de gravats contemporanis* (1951). Gairebé quatre dècades més tard, Rosa Maria Subirana Rebull publicà *Pasqual Pere Moles i Corones: València 1741-Barcelona 1797* (1990), l'estudi més complert fins al moment sobre un gravador català, en aquest cas el primer director de l'Escola Gratuïta de Dibuix. L'any 1996 Subirana llegí la seva tesi doctoral *La Calcografia catalana del segle XVIII: dels argenters als acadèmics*, en la qual destacava els canvis i l'evolució en la tècnica del gravat. Per últim, cal remarcar la importància del catàleg de la col·lecció de gravats i dibuixos que Raimon Casellas llegà al MNAC i que es publicà l'any 1992 amb el títol *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, per al qual diversos especialistes, principalment de gravat, n'estudiaren les peces a fons. Subirana Rebull contribuí a l'estudi del gravat català també amb la seva aportació al desè volum d'*Ars Cataloniae* dedicat a les Arts del llibre, manuscrits, gravats, cartells.

En parlar dels palaus senyorials de finals del segle XVIII, ja sigui el seu propietari noble o burgès, hem de tenir en compte que es tracta d'una nomenclatura anacrònica, ja que a l'època només les residències reials o dels alts jerarques eclesiàstics reben aquest nom; la resta de residències luxoses s'anomenen *Cases Grans*. Les primeres fonts que trobem que comenten algun aspecte d'aquests palaus, generalment ignorats i/o menystinguts per la historiografia, les trobem en els articles que Folch i Torres, a principis del segle XX, dedica a alguns programes iconogràfics situats en els salons d'alguns d'aquests “palaus”. Per exemple a «La sala d'El Viguetà a Can Serra» (1913), «La sala d'El Viguetà a casa del Comte Güell» (1916),

«Interiors senyorials catalans» (1923), «El pintor Lacoma (1784-1849)» (1926) o «La sala d'"El Viguetà" a l'antiga casa del marquès de Monistrol» (1932). Posteriorment, ja cap a mitjan segle XX, trobem l'estudi de Carlos Cid «Historia de algunos proyectos monumentales barceloneses de época neoclásica», publicat a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (1946) i que cita alguns d'aquests palaus entre els projectes que presenta.

A continuació veurem com els especialistes comencen a fer estudis més detallats d'aquests palaus i a publicar-ne monografies, generalment centrades en l'arquitectura. És el cas de l'estudi d'Adolf Florensa *El palacio de la Virreina del Perú en Barcelona* (1972), l'article d'Antonio González «La Casa Serra de Barcelona» (1977), el treball de Santiago Alcolea *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII* (1987) o el de Manuel Arranz *El Palau Marc: els March de Reus i el seu palau a la Rambla de Barcelona* (1987). També cal destacar els articles d'Àngels Coll «Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcuberta a Vic» (2001) i de Judit Gargallo «La decoració pictòrica de la casa Ribera de Barcelona» (2003), aquest segon cicle conservat a la Vil·la Pau Casals a El Vendrell, a més d'altres publicacions ja esmentades anteriorment. Per últim, volem destacar el *Catàleg de la destrucció del patrimoni arquitectònic històric-artístic del centre històric de Barcelona*, realitzat per Octavi Alexandre, i que ens permet localitzar alguns dels palaus d'aquest període ja desapareguts (2000).

En tractar la bibliografia relativa a l'estudi dels interiors d'aquests palaus, trobem que, a més de no comptar amb molts treballs al respecte, la majoria són molt recents. Probablement es deu a la nova consideració que reben les arts aplicades, el mobiliari, l'interiorisme i/o el disseny, darrerament acceptades més amablement per la història de l'art. Per això només comptem amb dues fonts en els primers anys del segle XX. D'una banda l'estudi *Interiors. Estructures autèntiques d'habitacions del segle XIII al XIX*, de Jeroni Martorell (1923); no tracta especialment el període que estudiem, l'esmenta i en fa alguna referència, però l'obra vol ser un reflex dels interiors catalans al llarg de la història. D'altra banda, trobem l'article

que Federico Martí Albanell publicà a Barcelona Atracción, «Interiores barceloneses. Casa Dalmases» (1927). Posteriorment, ja no tornem a trobar estudis dedicats als diversos elements dels interiors catalans fins als darrers anys del segle XX. Mònica Piera, especialista en moble d'època moderna realitzà el capítol «El mobiliari neoclàssic a Catalunya» dins el catàleg de l'exposició *Moble Català* (1994); posteriorment presentà la seva tesi de llicenciatura inèdita *Los mueblistas de Barcelona a finales del siglo XVIII* (1997) i ja al 2002 la seva tesi doctoral, també inèdita *La calaixera o cómoda catalana y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*.

L'any 2005, l'arquitecta Maria Isabel Rosselló, presentà la seva tesi doctoral *L'interior a Barcelona en el segle XIX*. Malgrat que el seu títol ens indica que se centrarà en els interiors del segle XIX, Rosselló fa una introducció molt completa i detallada sobre els antecedents d'aquests interiors, és a dir, sobre els de finals del XVIII, i aprofita per presentar una descripció detallada de les mostres més interessants que podem trobar en els interiors dels palaus barcelonins de finals del segle XVIII. També l'any 2005, Rosa Maria Creixell va presentar la seva tesi doctoral, *Cases grans: interiors nobles a Barcelona (1739-1761)*, en la qual es valoren el components que trobem a l'interior d'una casa (mobiliari, decoracions, estris, etc.), l'ús que reben en aquest període, així com el seu valor, entre d'altres aspectes. Malgrat que la cronologia no coincideix exactament amb la dels palaus i noves construccions que ens interessa investigar, la seva proximitat temporal ens ofereix la possibilitat d'establir paral·lelismes i comparacions i poder veure'n l'evolució. Creixell ha continuat treballant darrerament en aquesta línia i ha publicat articles com «La casa a la Catalunya del set-cents: aproximacions als materials d'estudi» (2007), «Espais viscuts en la Catalunya moderna. La casa i el mobiliari» (2008) o, amb Teresa Sala, *Espais interiors: casa i art: des del segle XVIII al XXI* (2007).

En aquest període de fervor constructiu, no només s'edificaren les cases grans que més amunt ja hem esmentat, sinó que la construcció d'altres edificis, principalment de caràcter públic o

les transformacions urbanístiques que pateix la ciutat participen d'aquests canvis. Ramon Grau va realitzar un estudi «Las transformaciones urbanas de Barcelona en los orígenes de la era industrial (último tercio del siglo XVIII» (1970) centrat en els canvis que pateix la fesomia de la ciutat amb motiu de la gran quantitat de construccions que es fan a les darreries del segle XVIII. El mateix Grau amb Marina López publicà al 1971 l'article «Barcelona entre el urbanismo barroco y la revolución industrial». Rosa Maria García Domènech dedicà la seva tesi de llicenciatura a un dels projectes urbanístics més importants del moment, juntament amb l'urbanització de les Rambles, *El Passeig de l'Esplanada o de Sant Juan (1797-1874)*, (1981). Per últim en el projecte *Passat i present de Barcelona. Materials per a l'estudi del merdi urbà*, editat en tres volums i elaborat per Magda Fernández, Francesc Xavier Hernández, Alícia Suárez, Mercè Tatjer i Mercè Vidal, trobem un estudi detallat de les noves construccions i els canvis que ha patit la ciutat a les darreries del segle XVIII (1987).

Fins ara, hem presentat les fonts bibliogràfiques consultades i ordenades i agrupades segons les seves temàtiques. Tal i com ja hem expressat a l'inici d'aquest treball, les fonts que hem d'emprar per tal de reconstruir el mercat de l'art i el consum artístic del moment són molt variades i complexes. Malgrat això, entre les fonts bibliogràfiques consultades, n'hem localitzat algunes, l'àmbit d'estudi de les quals és el consum artístic. En primer lloc, trobem els estudis de Maria José Sureda Berná, ambdós procuren reconstruir el consum artístic de l'època mitjançant fitxes dels principals personatges que hi intervenen, valorant el volum d'encàrrecs que té cada escultor, mestre d'obres, etc. així com les fluctuacions del nombre de professionals que es dediquen a aquestes tasques a finals del segle XVIII. En primer lloc citem la seva tesi de llicenciatura inèdita, *Una aproximación al estudio del consumo artístico en la Barcelona de finales del s. XVIII* (1984), i posteriorment un article amb el mateix títol (1985) on l'autora sintetitza i analitza les dades que en la fonts anterior ha presentat. Altres textos han resultat d'interès en aquest aspecte com *Pasqual Pere Moles i Corones: València 1741-Barcelona 1797* de Subirana Rebull (1990) o *Jaume Pasqual, antiquari i col·leccionista a la Catalunya de la Il·lustració* d'Alberto Velasco (2011), de «El testament i l'inventari de béns

del pintor barceloní Pere Crusells (1744)» (2004) i *Pintura catalana del barroc. L'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII* (2012) de Santi Torras Tilló. També cal citar una font peculiar *El Westmorland: recuerdos del Grand Tour* (2003), un catàleg d'exposició en el qual van participar diversos experts presentant estudis sobre els moviments d'exportació i importació d'objectes artístics. El punt de partida són els objectes i obres d'art comprades a Itàlia per viatgers anglesos que feien el Grand Tour i els que embarcaren en un vaixell que naufragà prop de Màlaga. Tant les peces trobades al vaixell com la documentació que s'ha conservat, ens ajuda a reconstruir no només el gust, sinó també el comerç d'obres d'art per Europa en aquest moment, així com els gustos imperants i les principals vies comercials.

Cal tenir en compte que gran part de la recerca relacionada amb el comerç artístic, l'hem realitzat a partir de les recerques en altres àmbits però sobretot mitjançant la documentació d'arxiu.

Bloc 1

Producció

La formació dels artistes:
entre el gremialisme i l'acadèmia

Bloc 1: Producció: la formació dels artistes entre el gremialisme i l'acadèmia.

“Los cuerpos destinados a la instrucción pública, fundados en esta Ciudad y existentes en ella son: una Academia de Buenas Letras, otra de Matemática, otra de Física y Ciencias Naturales, otra de Medicina práctica, otra de Derecho teórico y práctico, Escuela de dibujo y Escuela de Náutica”

(Ponz 1788 XIV:46)

En aquest capítol ens volem centrar en la primera part o sector del mercat de l'art, la del creador, el productor, l'emissor, en definitiva, l'artista, tal i com és habitual en els estudis sobre el mercat de l'art⁸. En enfrontar-nos al paper de l'artista en el darrer terç del segle XVIII i els primers anys del XIX, de seguida salta a la vista a l'investigador que la posició d'aquests professionals i el seu paper en la societat en què vivien era certament ambigu, a més de difícil d'interpretar des de la nostra mentalitat actual. El motiu rau en el fet de trobar-se en un encreuament de camins, en un canvi de mentalitat, de funcionament del món, en molts aspectes, de l'organització econòmica i dels oficis, en una època de canvis a tots nivells que també afectarà l'àmbit artístic i els seus artífexs. En aquesta situació, la clau de volta són les noves idees il·lustrades i acadèmiques que arribaren a través de França o Itàlia majoritàriament, també de Madrid; una nova estètica que canvià a poc a poc la mentalitat dels artistes i en la qual va tenir un paper determinant la seva formació, qualssevol que fossin les seves disciplines o oficis, a través de l'ensenyament i de les noves iniciatives i institucions aparegudes amb aquest objectiu.

Ja des d'inicis del segle XVIII, i encara més a partir de mitjans de segle, sorgiren noves veus dins del món professional dels “artistes” que demanen algun tipus d'institució que pogués realitzar la funció de formar nous experts en l'art de la pintura o l'escultura. Recordem que aleshores els arquitectes encara eren “mestres d'obres” i que tant els pintors com la resta d'artistes no podien rebre ensenyament en una institució reglada, sinó que havien de passar

⁸ Veure Metodologia i Estructura al Bloc 0.

per l'estricta règim corporatiu dels gremis, col·legis i confraries, amb l'exemple del Col·legi de Pintors com un dels més rígids i bel·ligerants, de manera que s'assolia l'ofici per herència familiar o per l'aprenentatge d'un mestre artesà, però no pas per talent, fet que a més implicava una conseqüent falta de renovació dels coneixements.

Podem situar un primer estadi per assolir aquesta situació en el període comprès entre 1714 i 1775, i que es caracteritza per diversos moments clau en què l'evolució i el canvi des del gremialisme a l'acadèmia resulta certament interessant; per exemple, la creació al 1752 de la Real Academia de San Fernando de Madrid (Triadó 1984:136). Es tracta d'un camí llarg en la lluita per la nova consideració de l'artista, lluny del gremi, i que malgrat assenyalar l'any 1775 per ser el moment de l'obertura de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, veurem com aquest camí s'allargarà, com a mínim fins 1808, coincidint amb la cronologia de la nostra investigació, com veurem a continuació. Donat que ens cenyirem a aquest període, caldrà remetre'ns en ocasions a cronologies immediatament anteriors per comprendre alguns elements clau de transició.

Davant d'un context de treball i economia tradicional, vigent des d'època medieval –a Barcelona amb la seva implantació definitiva al segle XIV–, el sistema gremial començava a caure en una franca decadència en la majoria de sectors, també en l'artístic evidentment. Com desenvolupem en l'Annex I, la crítica que es feia a gremis, col·legis i confraries era la limitació que suposaven en l'evolució dels coneixements i els productes, causat pel seu monopoli i l'eliminació de la competència. No existia un mercat obert, sinó que es tractava d'un sistema tancat i corporativista, en el qual molts dels professionals vivien en condicions de vida molt humils, en el cas de l'art també, excepte comptades excepcions, com Viladomat o els germans Tramullas. En un moment en què aquest sistema ja és insostenible, es dona la coincidència a Barcelona que la ciutat necessita reformar-se i renovar-se i que els beneficis que s'han assolit a través d'altres negocis pròspers en aquell moment, relacionats amb la indústria i el comerç, va permetre que moltes famílies benestants volguessin gastar els seus diners en art i en

mecanismes de representació del seu poder. És evident que aquesta demanda no trobà una oferta adequada d'artistes i obres a la ciutat, fet que va motivar la millora del sector artístic, la penetració de les noves idees il·lustrades i acadèmiques i la seva aplicació que passava per la formació dels artistes de la ciutat, condemnant definitivament el sistema tradicional.

A partir de l'aprovació dels estatuts de l'Academia de San Fernando 1757 "la pràctica artística perdé la seva individualitat gremialista per esdevenir un corrent estilístic de gran unitarietat; ahora l'artista assolí, per fi, un alt grau d'apreciació personal. Aquest sistema valoratiu i depuratiu portà al reconeixement dels artistes de vàlua indiscutible, que eren nomenats acadèmics de mèrit. Aquesta titulació comportava la concessió del privilegi de noblesa personal amb immunitats, prerrogatives i exempcions, dret de portar espasa i d'exercir lliurement el seu art, sense pertànyer a cap gremi. La valoració del que és artístic damunt de l'artesanía prohibia taxativament de ser membre d'un gremi sota la pena de perdre totes i cadascuna de les prerrogatives abans esmentades" (Triadó 1984:136). Les primeres dècades del segle XVIII destaquen pel corporativisme i el monopoli de l'activitat artística des d'època medieval, a més del fracàs de la creació d'una acadèmia de Belles Arts a Barcelona. Aquest debat, que va tenir lloc a tot l'Estat, va prendre molta força a la ciutat, probablement perquè les organitzacions gremials tenien molta força. Finalment, veurem com, juntament amb propòsits de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, eminentment industrials des de la mentalitat de la Junta de Comerç, eren prou ambiciosos: "formar, per mitjà del dibuix, pintors, escultors, arquitectes, gravadors, etc; comunicar les llums precises per crear i promoure el bon gust en les arts i oficis, fent que s'apliquin amb encert de talents, es multipliquin les idees i hom s'acostumi a preferir les formes senzilles i naturals a les extravagàncies i finalment l'avenç de les arts, fàbriques i oficis mecànics" (Iglésies 1969 II:40). Dit això, i com veurem a continuació, és important tenir en compte què significà la introducció de les acadèmies i altres institucions similars. Martinell ens parla de la doble finalitat de les acadèmies i els acadèmics: "Una, la formación de artistas aptos para el honroso cultivo de las Bellas Artes y otra de depuración de éstas de los excesos barrocos a que se había

llegado en épocas anteriores. Para obtener esta doble finalidad procedióse a la formación de artistas de sólida base estética y científica, libres de toda influencia gremial a que con sus ordenaciones de tipo utilitario, lejos de proteger empequeñecía a los verdaderos artistas; tanto es así que los que alcanzaban el título académico tenían terminantemente prohibido pertenecer a gremio alguno i someterse a sus mandatos, con el bien entendido de que por el mero hecho quedaban privados de grado y honores académicos” (Martinell 1951:23).

L'estructura del capítol serà complexa, però amb alguns aspectes reiteratius en relació a l'ordenació dels temes, ja que tractarem separatament les diverses institucions més influents, el seu funcionament, raó de ser i altres característiques que hem cregut importants i, per últim, presentarem breus semblances biogràfiques i professionals d'aquells artífexs que en aquest període van fer de baula de transició i, iniciant-se en el sistema tradicional van portar-lo a un altre nivells i van explorar les possibilitats que el sistema acadèmic els oferia, destacant algunes de les seves obres i projectes més destacats. Com veurem a continuació, el que ens permetrà resseguir el discurs seran en primer lloc les institucions, en un segon estadi, un cert ordre cronològic que es respectarà sempre que no es distorsioni així el fil argumentatiu i, per últim, hem considerat de menys interès l'ordenació en funció de disciplines artístiques amb un tractament linal, que hagués impedit la comprensió d'un fenomen complex com aquest. Començarem per l'arquitectura, és a dir, per la construcció i la fusteria, en l'època, disciplines germanes. Malgrat que pot semblar que l'arquitectura i l'urbanisme són disciplines secundàries en el mercat de l'art, ens endinsarem precisament, i en primer lloc, en aquest l'àmbit perquè creiem que és on millor es percep -juntament amb la pintura- la modernització del cos de coneixements, a més del procés de professionalització i secularització que a través de la formació i l'ensenyament es produí entre els artistes dels darrers anys del set-cents.

Com dèiem, durant el segle XVIII, també en l'arquitectura, van conviure dos sistemes a Catalunya: els mestres de cases, ja en decadència i en procés de desaparició, lligats a

l'ensenyament gremial, l'escassa especialització professional, la tradició, la pràctica en l'obra, etc.; i en segon lloc, els arquitectes acadèmics, relacionats amb una nova manera d'entendre la disciplina, amb idees universalistes que fomentaven els avenços científics i tècnics i l'ensenyament acadèmic i científic, i que es dedicaven majoritàriament a la realització de grans obres públiques (Montaner 1990:17). En aquest procés de modernització, es perceben diverses etapes. En primer lloc, de 1714 a 1764 amb el pas de la cultura tradicional i pràctica dels mestres de cases gremials a la cultura més tècnica i científica, més pròpia del seu temps, transmesa pels enginyers a la resta de tècnics de la construcció. En aquest període destaquen diversos elements que marcaren el progrés de la crisi de les corporacions amb la reivindicació constant que l'activitat fos lliure per a artistes i operaris, estenent el projecte borbònic de divisió del treball mitjançant el progrés tecnològic, les obres de gran volum, els processos de capitalització, de liberalització i d'intercanvi entre països, a més del nou paper del dibuix arquitectònic, etc. La següent etapa es donà entre 1764 i 1815 en la qual es pot comprendre com van ser interpretades i adoptades les novetats tècniques i artístiques en l'àmbit de l'arquitectura a Catalunya. Destaca el paper important d'una sèrie de mestres de cases que formaren una elit dins el gremi i que es caracteritzaren per recollir i posar en pràctica les esmentades innovacions. Ja en la dècada de 1770, alguns mestres de cases catalans de tarannà acadèmic desenvoluparen una arquitectura clarament classicista demostrant que gaudien d'una formació i cultura arquitectònica de qualitat considerable que, tot i ser encara poc especialitzada i dins del sistema gremial, s'anava apropant a qüestions més modernes relacionades amb l'arquitectura europea de la segona meitat del segle XVIII (Montaner 1990:18-19). Precisament, la seva reformulació es va donar amb l'adopció del llenguatge classicista francès i d'una major preparació tècnica i científica dels artífexs. Per últim, aquest període es tancà amb l'establiment de la Classe d'Arquitectura dirigida per l'arquitecte acadèmic Antoni Celles (1775-1835) i promoguda per la Junta de Comerç el 1815, esdevenint la primera escola a Catalunya on s'ensenyà arquitectura a la manera moderna.

1.1.El Gremi de Mestres de Cases i Molers

El Gremi de Mestres de Cases i Molers era una corporació que trobava els seus orígens en el segle XIII⁹ i que agrupava paletes, mestres de cases, molers, etc. amb una estructura molt jerarquitzada, normes i ordinacions pròpies. Els gremis eren fonamentals en l'organització de la vida econòmica i social de la ciutat. En el cas dels menestrals, el seu estatus social s'assolia pel fet de desenvolupar un treball manual o mecànic, qüestions que sempre anaven acompanyades d'una mentalitat¹⁰ concreta, un codi de conducta, una visió del món i un concepte de vida (Arranz 2001:7). La seva condició social estava totalment lligada al treball, ja que dins aquest sistema, l'ofici definia la persona, participava de la societat i es relacionava amb el seu cercle en funció d'aquest i li ofería certa estabilitat. Per aquest motiu, i dins d'aquest sistema dominant i absolutament integrat socialment, qualsevol persona que dugués a terme un ofici manual o mecànic, és a dir un artesà o menestral, depenia d'un gremi, col·legi o confraria¹¹, també en el cas dels oficis artístics com mestres de cases, pintors i escultors.

La corporació es consolidà amb la unió del Gremi de Mestres de Cases, Picadors i Trencadors de pedra amb el Gremi de Molers l'1 de juny de 1432 i la creació de les noves ordenances amb la fusió (Espèculo 1769). Els exàmens de mestria foren introduïts entre 1430 i 1462, amb la creació no només els diversos graus que les ordenances contemplaven, sinó també d'aquelles de fadrins o mestres sense examen i oficials que treballaven sota supervisió del mestre. Entre 1724 i 1826 el gremi va tenir entre 100 i 120 membres de mitjana, un dels períodes amb més agremiats de la seva història, però cal saber la distribució jeràrquica dels agremiats per entendre l'arribada de la decadència del gremi: l'any 1700 aquest comptava amb 100

⁹ La gran majoria de corporacions gremials barcelonines es van crear a partir de la segona meitat del segle XIII i durant el segle XIV.

¹⁰ Com es pot deduir, aquesta mentalitat estava en relació directa amb la feina que es desenvolupava i amb el lloc que la societat li assignava (Vicens Vives 1960:54).

¹¹ Aquestes corporacions tenien unes característiques molt destacades, com un fort component religiós, la protecció social dels seus agremiats i famílies, el control dels preus dels productes o la distribució per la ciutat i agrupament geogràfic.

agremiats, entre els quals hi havia un oficial per cada mestre aproximadament; en canvi, l'any 1800 es comptava amb 500 agremiats, 400 oficials i 100 mestres, i per tant es donava una proporció de 4 a 1. El repartiment dels càrrecs ens indica que ser oficial i fer-se mestre, havia deixat de ser l'habitual al segle XVIII. Ja no era un pas en l'escalafó del gremi, sinó una especialització, el reflex de la diversificació de tasques i importància dins d'aquest (Montaner 1990:35).

Resseguint aquestes dades, Arranz assenyala tres èpoques diferents en la història moderna del Gremi de Mestres de Cases i Molers de Barcelona: en primer lloc, de 1673-1675 fins 1760 i que considera de creixement; a continuació entre 1760 i 1805 arribà l'estabilització; i finalment entre 1805 i 1815 la seva crisi fins a la desaparició (Arranz 1979). En les corporacions gremials, es donaven les dues vessants de coneixement, el pràctic i el teòric, malgrat que clarament hi havia un predomini clar del primer. En el cas de la teoria, els mestres prenien com a model base un gran gruix de coneixements molt poc dinàmics, extrets de la cultura clàssica teòrica, principalment d'autors com Vitruvi, Alberti, o Palladio, a més d'algunes versions de Vignola que només contenien imatges. Per poder endinsar-se en aquests coneixements d'ambdues naturaleses, la casa del mestre exercia de lloc de treball i aprenentatge, ja que s'hi podien consultar llibres, traces, memorials, preus i eines. També l'obra era una altra localització fonamental, donat que podien acostar-se a l'ús dels materials, la física i l'ús de les eines. Al llarg de la seva formació i assolir el grau de mestre de cases, calia que els aprenents aprenguessin a fer traces i interpretar les d'altres mestres, distingir els bons materials, conèixer diferents tècniques constructives, conèixer tècniques de reparació de conduccions d'aigua, obtenir resultats estètics de nivell i decidir proporcions arquitectòniques. Per fer-ho, havien de tenir coneixements d'aritmètica i geometria bàsica, d'astronomia, ordres arquitectònics i proporcions, traç de figures i conèixer materials, a més de saber llegir i escriure (Montaner 1990:45). Al segle XVIII a Barcelona, com en altres indrets, malgrat la lluita del nou règim borbònic contra les corporacions locals com els municipis i els gremis, tal i com desenvolupem en l'Annex I, aquests encara jugaven un rol

d'estabilitzador social determinant. També ho eren pel que fa al seu rol econòmic, per exemple amb la seva tasca de pont camp-ciutat¹² (Montaner 1990:33). Per aquest motiu, podem concloure que en ple segle XVIII, tot i el procés de canvi ja engegat, els gremis eren encara la base del foment dels oficis.

1.1.1. Formació, coneixements tècnics i transmissió

El període de formació dels mestres de cases era habitualment de tres anys i mig, mentre que la dels fusters durava quatre anys¹³. Aquesta, es fonamentava principalment en la pràctica diària de l'ofici i amb el contacte amb el mestre i els col·legues. A banda, també es podia completar amb els contactes amb els enginyers militars¹⁴, o bé realitzar desplaçaments per poder portar gravats de monuments, a més de llibres locals o forans. D'altra banda, es podia assistir als cursos de l'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona, al Col·legi de Cordelles, i posteriorment a l'Escola de Llotja o a l'Acadèmia de Ciències Naturals. Una altra via per avançar en el coneixement era la observació de les noves construccions que es feien a la ciutat i també la seva relació amb altres oficis artístics, ja fossin fusters, pintors o potser escenògrafs, qui precisament van tenir una important influència sobre l'arquitectura amb exemples com els decorats que els germans Tramullas van dissenyar per a diverses òperes representades a la Casa de les Comèdies i que van servir d'inspiració per a la concepció interiors, és a dir pels salons de les cases grans, ja fos en els elements constructius i també en els decoratius. Aquesta relació també es pot veure amb projectes d'arquitectura efímera desenvolupats al llarg del segle.

¹² En molts casos, aquests menestrals eren fills no hereus que marxaren del cap a la ciutat degut al creixement demogràfic i els progressos en l'agricultura i el comerç descrits en el bloc anterior, i que tingueren resultats directes en l'auge de les manufactures.

¹³ Especifiquem les durades de tots dos oficis perquè en totes dues corporacions es trobaven professionals als quals se'ls anomenava arquitectes, ja que tot i tenir feines diverses, ambdues estaven relacionades amb la construcció, com veurem més endavant.

¹⁴ Tal i com sabem que va succeir en diversos *asientos* –a partir d'ara, assentaments- o bé mitjançant les traces de diversos projectes dels enginyers militars que corrien entre els mestres de cases, com en el cas dels plànols de Ventura Rodríguez del Col·legi de Cirurgia de Barcelona, com veurem més endavant en tractar la tasca dels enginyers a Barcelona.

Una dada important respecte a la formació dels agremiats en la segona meitat del segle XVIII (1752-1808) és el nivell d'alfabetització d'aquests. Entre les 256 cartes de mestria que s'atorgaren en aquest període, 224 tenien signatures: 209 nous mestres signaren els documents i 15 no en van ser capaços (Arranz 2001:76-77). Aquest simple fet ens demostra que alguns mestres eren analfabets. Encara que es tracta d'un nombre molt reduït, aquesta qüestió encara es donava en el si dels gremis. Tot i que saber llegir i escriure no era imprescindible pel seu ofici, resultava de gran utilitat. Aquestes dades, ens permeten a més determinar que es comptava amb un gran nombre de lectors potencials, encara que, com mostren els inventaris, molt pocs llegien o tenien llibres. Cal tenir en compte també que els llibres tenien un caràcter només instrumental i es consultaven en cas d'haver de resoldre problemes concrets, eren una eina de treball més, no s'utilitzaven diàriament i es podien demanar als altres agremiats en cas de necessitar-los. La falta de llibres entre les propietats dels mestres de cases té a veure amb el seu alt preu, especialment d'aquells que tenien làmines, de manera que se'ls prestaven o en copiaven els dissenys que més els interessaven. Arranz buidà els inventaris de 38 mestres de cases i 22 no tenen llibres. Així mateix de set molers, només un en tenia (Arranz 2001:80).

En els escassos exemples de mestres que tenien llibres en propietat¹⁵, és evident que aquests col·laboraren en augmentar el seu nivell professional, ja fossin editats a Barcelona o Madrid o importats de fora pels comerciants del mateix sector o pels enginyers militars valons, francesos o italians, o bé pels mestres que viatjaven a Itàlia o França. En el cas del mestre Joan Garrido¹⁶ es trobaven els quatre volums d'arquitectura de Vitruvi; una "Pianta espectacular del nuovo Teatro d'Imola"; un volum d'ordres de Vignola, divesos llibres francesos per tallar pedra i fusta, un volum d'arquitectura civil de Guarino Guarini, un d'arquitectura d'Alberti, i altres llibres de Serlio, Palladio, Scamozzi, o el *Compendio Matematico* de Tosca, a més de

¹⁵ Les biblioteques grans dels mestres de cases de l'època tenien entre 20 i 50 llibres.

¹⁶ Joan Garrido i Bertran (1724-1790 o 1792) fou mestre d'obres de l'Audiència de Catalunya, va participar en diverses companyies de constructors, i projectà la Casa del Gremi dels Velers, construïda entre 1758 i 1763.

guies d'Itàlia i un diccionari italià-castellà. Com es pot veure, la base dels seus coneixements partia de l'arquitectura clàssica i es completava amb llibres també italians però més recents. Poc a poc arribaren els tractats francesos que marcaren l'evolució arquitectònica posterior, diferència principal entre les biblioteques de mitjan i final segle XVIII. A banda dels llibres de l'ofici, la resta de llibres eren majoritàriament religiosos. Un altre exemple és el de Pere Bertran, que tenia "18 llibres d'art de mestre de cases, de diferents autors", "diferents llibres de diversos autors, que no són de gran valor"¹⁷. Podem dir que la possessió d'aquests llibres- eina ens mostren el "desenvolupament desigual" del sector (Arranz 2001:88).

1.1.2. La modernització de l'ofici

Una de les qüestions que marcà la diferència respecte a l'especialització i modernització de l'ofici i de l'obsolescència dels gremis fou la nova importància que adquirí el dibuix i els traçats en l'arquitectura. Malgrat produir-se mitjançant un procés lent amb diversos episodis, destaca especialment l'Edicte d'Obreria de 1771¹⁸ amb el qual l'Ajuntament de Barcelona exigia un memorial mínim dels projectes i les obres que es realitzaven a la ciutat i que habitualment incloïa traces d'alçats de les façanes¹⁹ (Montaner 1990:48 i 109). L'any 1786, seguint la mateixa política de control dels projectes, la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando exigí també plànols per aconseguir qualsevol permís. Fins a arribar a aquestes fites en les darreres dècades del segle, els projectes no s'havien d'aprovar per cap autoritat ni presentar-ne traces, i per aquest motiu només es conserven plànols d'inicis del segle XVIII realitzats per enginyers militars amb grans projectes²⁰. Pel que fa a les obres menors, el dibuix va tenir fins aleshores escassa importància i com a màxim s'adjuntava

¹⁷ AHPB, Fèlix Campllonch, Primer llibre de capítols matrimonials, etc., 1740-1751, fol. 551-553.

¹⁸ Aquesta fou la mesura més important en la introducció de les primeres ordenances urbanístiques a la ciutat al llarg del segle XVIII, amb noves regulacions urbanes referents a l'enllumenat, l'eliminació de les volades, la millora dels empedrats, el control de les alçades en proporció amb l'amplada dels carrers, la nomenclatura i numeració d'aquests, etc.

¹⁹ Per aquest motiu és gairebé impossible trobar traces anteriors.

²⁰ Precisament en aquestes obres singulars va ser on els enginyers col·laboraren amb molts mestres de cases de la ciutat i modernitzaren els seus coneixements, tal i com veurem més endavant.

el plànol del solar per tal de racionalitzar millor les construccions, mesurar els materials necessaris i les relacions setmanals de treballadors i despeses. Dins del procés de modernització dels coneixements d'arquitectura, el dibuix esdevingué cada vegada més important, en una revalorització progressiva que arribà fins Antoni Celles i la seva Classe d'Arquitectura.

1.1.3. Tipus d'encàrrecs i projectes

Els mestres de cases participaren al llarg del segle XVIII en feines molt diverses i de diversa naturalesa, ja fos en l'àmbit de la demanda pública o privada.. En el primer cas, habitualment es tractava de grans obres de caràcter militar on feien funcions d'assentistes en les quals obtenien majors beneficis, o bé en obres públiques de caràcter civil, religiós, municipal o d'utilitat pública. En el cas de la demanda privada, es tractava de *cases grans*, torres d'esbarjo, reformes i rehabilitació de cases malmeses per la guerra, transformació en cases plurifamiliars i reparacions diverses (Montaner 1990:67). Per poder dur a terme aquests projectes es comptava amb la intervenció dels tècnics bàsics com enginyers militars i mestres de cases²¹, però també d'altres professionals del sector com picapedrers, fusters, agrimensors, fabricants de maó, etc.

Com hem observat, en cap cas hi situem en aquesta cronologia a Barcelona la intervenció d'arquitectes, tenint en compte que al segle XVIII, només eren reconeguts amb aquesta paraula aquells professionals que havien superat l'examen per a tals efectes de la Real Academia de San Fernando de Madrid²². Tot i això, també hem pogut observar com en ocasions, aquest substantiu s'usava dins el gremi, més concretament se'n té constància documental des de 1609 (Espèculo 1769) i s'usava per designar els mestres de més alta qualificació. La Real Academia de San Fernando de Madrid i de la Real Academia de San

²¹ Els mestres de cases en les grans obres es trobaven sota el control i supervisió dels enginyers militars i per tant en una relació desigual de submissió.

²² Fundada l'any 1757.

Carlos de València van tenir un important paper en el reconeixement del títol d'arquitecte, esdevenint aleshores el que anomenarem *architecte académic*, ja que garantia que aquells professionals gaudien d'un alt nivell de coneixements i destresa en la seva ciència i els conferia un estatus de noblesa personal, donat que se'ls permetia portar espasa i obtenir privilegis fiscals (Arranz 2001:72). Per aquest motiu, en aquest capítol i en endavant, considerem els mestres de cases i enginyers militars dins l'àmbit de l'arquitectura barroca²³, tot i que impregnada de classicisme. Fins l'any 1815, moment en què Antoni Celles²⁴ inaugurà la Classe d'Arquitectura de Llotja, no anomenarem "arquitectes" ni considerarem com a tals, aquells professionals que no tenien el reconeixement de la Real Academia²⁵.

1.1.4. Ascens i diferenciació social

L'objectiu de la menestralia barcelonina, i dins d'ella també els gremis d'oficis artístics i evidentment l'arquitectura, fou la seva integració en els ambients de la petita noblesa provinciana, de la mateixa manera que ho era de la nova burgesia industrial i comercial. En les primeres dècades del segle (1720-1740), aspiraven a esdevenir *hisendats*, és a dir, a poder viure de rendes a través de l'acumulació d'un gran patrimoni immobiliari. A partir de 1750, amb la creació de la Companyia de Comerç de 1756 i de la Junta de Comerç al 1760, aquesta menestralia assolí una major projecció. Per aquest motiu, iniciaren la inversió diversificada dels seus estalvis en diferents negocis com el comerç, la manufactura o els béns immobles (Arranz 2001:69). En ple segle XVIII, els canvis en les estructures de la societat i en les actituds dels individus portaren a la decadència del model de vida de la noblesa, mentre que el model de la burgesia emergent havia pres força i per aquest motiu, la menestralia decidí

²³ Relacionada amb l'etiqueta de "Barroc Acadèmic" que establí Cèsar Martinell, sobretot a partir de l'any 1951, per definir l'estètica de transició caracteritzada per obres d'esperit classicista d'arrel francesa encara imbuïdes d'aires barrocs, tant per les seves decoracions com per la concepció de l'arquitectura dels seus artífexs.

²⁴ Considerat el primer arquitecte català purament neoclàssic i íntegrament acadèmic.

²⁵ Anomenarem els escassos professionals que van assolir aquest estatus "arquitectes acadèmics".

seguir i féu seu el model burgès²⁶, també perquè els resultava més accessible. Molts oficis diversos de la construcció, com fusters, molers i/o mestres de cases se sentiren atrets pel comerç i la manufactura, i van iniciar una alternança entre aquestes activitats i les seves pròpies per assolir un ascens social que afavorís els seus fills²⁷, com va succeir per exemple amb la família de fusters Armet o les de mestres de cases Ribes, Ivern o Esteve.

Entre les diverses vies de promoció social, es distingien dos camins diversos: en primer lloc, a través de la via professional, que tenia pocs riscos, malgrat la seva lentitud. O bé, en segon lloc, per la via dels negocis, la majoria especulatiu i per tant acumulaven més riscos, malgrat que era una via molt més ràpida i que permetia aconseguir encara més beneficis. En alguns casos, a través de la diversificació del negoci, en d'altres mitjançant la qualificació professional amb *asientos* i obres públiques²⁸, com va succeir per exemple en els casos de Bertran, Vallescà, Reit, Subiràs, Juli, Ivern, Soler, Renart o Serra. En aquesta segona opció però, era imprescindible posseir o gaudir d'accés a bons llibres d'arquitectura. Fins 1770 aproximadament²⁹ es podien combinar aquestes dues vies, especialment amb *asientos*, obres públiques i fortificacions. Dins els contractes, els paletes, fusters, etc. estaven temptats de proveir l'exèrcit, arribant a obtenir beneficis més alts. També molts van participar en negocis aliens al seu ofici, amb la intenció de deixar la construcció i integrar-se allà on s'invertia, generalment comerç o manufactura. Aquesta qüestió, entre d'altres, ens mostra que en el procés de la pràctica gremial cap a noves pautes fou sobretot autodidacta i de síntesi del

²⁶ Precisament amb la burgesia, van fer bandera de la formalitat i la honradesa en els tractes i condemnar la vida ociosa de la noblesa, exaltant la feina de creació.

²⁷ Les professions liberals eren poc atractives i desitjades pels fills dels menestrals. A causa de la falta d'estudis universitaris a la ciutat, en cas de voler dedicar-se a un altre ofici de més consideració, havien d'estudiar fora i per tant, es multiplicaven les despeses, de manera que aquest mitjà d'ascens quedà fora de l'abast de moltes famílies. Tot i així, alguns fills de mestres de cases ho aconseguiren, esdevenint metges, doctors en dret, notaris...

²⁸ Els *asientos* o assentaments eren contractes que s'establien entre la intendència promotora de les obres amb les companyies formades per mestres de cases, molers i fusters que es comprometien, amb un pressupost presentat a concurs, dur a terme tota o part de la obra segons l'estipulat en el concurs.

²⁹ La fi dels contractes va coincidir amb la desaparició del prototip d'assentista, Pere Bertran i Pahissa (1705 o 1710-1782).

coneixements d'altres professionals, com veurem més endavant, i de la recepció de llibres i tractats (Montaner 1990:48).

1.1.5. Bretxa social

Dins el gremi, van aparèixer al llarg del segle XVIII grans diferències en la consideració social dels diversos agremiats, en una cerca del poder en exclusiva (Montaner 1990:59). Un element que ho demostra clarament és la diferenciació de “maestros con tienda que hacen trabajar” i els que no en tenien i per tant eren assalariats dels primers (Arranz 2001:17), tal i com se'ls descriu en les relacions cadastrals³⁰. En el cas d'aquestes mestres que contractaven, van conformar una elit dins el mateix gremi de professionals enriquits, ja fos per la creació de noves empreses o pels *asientos* i que en molts casos van assolir càrrecs en l'administració com els llinatges Mas i Dordal, Soler, Renart, Juli o Arnaudies³¹.

Creiem que la millor manera de mostrar aquestes diferències socials entre agremiats, a més de l'evolució d'un professional dins del gremi, és comparar inventaris *post-mortem* de diversos artesans i comprovar el seu nivell de propietats i riquesa material, però també de cultura mitjanant les seves possessions. Manuel Arranz va realitzar diversos exercicis d'aquest abast en la seva tesi doctoral de 1979, publicada l'any 2001 i que fins a dia d'avui representa l'estudi més en profunditat en aquest àmbit. Per aquest motiu reflectim a continuació la síntesi d'una d'aquestes comparatives. En primer lloc, i com a representant de l'estatus més habitual dins el gremi a inicis del segle XVIII, és interessant l'inventari de Jaume Dardenyà³², que posseïa únicament tres quadres de Sant Domingo, Jesús i Maria i Nostra Senyora³³. En un estadi

³⁰ En aquesta relació es generaren diferències reals entre agremiats, sobretot entre l'elit de mestres empresaris i els mestres a jornal d'altres mestres. Per aquest motiu, es pot dir, que al llarg del segle XVIII es va viure un procés de proletarització dels agremiats de la construcció.

³¹ Ens ocuparem de l'estudi de l'ascens d'aquesta elit més endavant.

³² Jaume Dardenyà (??-1712), inicià el seu aprenentatge com a paleta a càrrec del mestre Rafael Gallart i des de 1679 fins a la seva mort treballà com a oficial (Arranz 1991:133-134).

³³ AHPB Antoni Cassani, *Primer llibre d'inventaris (1706-1727)*, fol. 107-108 (citat per Arranz 2001:17).

superior situaríem Francesc Escarabatxeres³⁴, tallista i escultor que va morir el 1714, en el qual es poden comptar 4 crucifixos, 33 quadres de tema religiós i 9 quadres de tema profà, més concretament països i fruïteres³⁵, objectes que ens demostren un nivell de vida prou còmode. En el cas del mestre de cases Pere Escampets (??-1740), tenia 18 quadres de tema religiós, 8 paisatges, un dosser de damasc vermell amb un quadret de marc daurat i un crucifix de bronze, a més d’“una capella encastada en la paret, ab ses portes de fusta, i dins ella un Ninyo Jesús de fusta dorat, ab son vestit de glassa, ab ses puntes i flocs encarnats, ab set quadrets xics i dos palmatòries de bronze i una creu de Jerusalem dins dita capella”, fet que encara ens demostra un nivell adquisitiu més alt³⁶. En triar un mestre de cases de l’elit gremial, com Oleguer Juli³⁷ mort al 1766, trobem candelers de parets guarnits amb làmines, 5 paisatges, “un quadro ab la història de la destrucció de Troia”, una pica d’aigua beneïda amb plata, un reclinatori, 3 crucifixos, 28 quadres de tema religiós i 7 imatges de fusta o de fang³⁸. I per últim, representant l’esglaó més alt en l’escala jeràrquica del gremi, un mestre de cases com Francesc Renart³⁹, membre també de l’elit, amb una gran consideració social a finals de segle i que vivia amb una gran comoditat sense luxes. En el seu inventari s’hi troben diverses cornucòpies, 5 mapes geogràfics, 2 crucifixos, una pica d’aigua beneïda, 2 estàtues de Sant Antoni de Pàdua i Sant Magí, 48 quadres⁴⁰ (29 estampes de paper, 1 pintura sobre vidre i la

³⁴ Francesc Escarabatxeres (1713-1782), ingressà al Gremi com a mestre l’any 1736, va crear diverses companyies que obtingueren assentaments i arrendà en diverses ocasions el “pes del rei”, a més de dedicar-se a la inversió immobiliària (Arranz 1991:145-146).

³⁵ AHPB Antoni Cassani, *Primer llibre d’inventaris (1706-1727)*, fol. 157-161 (citat per Arranz 2001:17).

³⁶ AHPB Josep Cols, *Segon manual de testaments, inventaris i encants (1723-1748)*, inventari de Marianna Campets, 15 de novembre de 1740 (citat per Arranz 2001:17).

³⁷ Oleguer Juli (1726-1766), ingressà al Gremi de Mestres de Cases i Molers l’any 1746, mestre de cases del capítol catedralici de Barcelona (Arranz 1991:262-268).

³⁸ AHPB, Pere Màrtir Golorons, *Manual 1765-1767*, fol. 249-251 (citat per Arranz 2001:18).

³⁹ Francesc Renart (1723-1791), ingressà al Gremi de Mestres de Cases i Molers l’any 1751, va participar en la construcció del convent de Sant Agustí Nou i altres obres dels agustins, a més de en el Col·legi de Cirurgia i altres obres particulars (Arranz 1991:394-395).

⁴⁰ Dels 48 quadres, se’n especifica el tema de 36: cinc retrats de monarques i un del Marquès de la Mina, i figures religioses diverses.

resta eren olis sobre tela). A més, també tenia “una montanya petita de pessebre u diferents figures de barro i cases de paper que serveixen per lo mateix pessebre”⁴¹.

Amb els inventaris observem, en primer lloc, un lent procés de secularització, ja que els quadres de temàtica profana com els paisatges i els mapes, els retrats de sobirans i de personatges il·lustres, els episodis de la història de l’antiga Grècia i Roma, les fruïteres i els bodegons (Arranz 2001:19), van esdevenint cada vegada més freqüents en els domicilis, en detriment de les imatges religioses. Precisament en aquest àmbit també es produeixen canvis, ja que s’atenua el tremendisme propi del segle XVII, sobretot en els estrats social mitjans i alts, de manera que cada vegada es troben menys *Ecce Homos* i *Doloroses* i s’opta per altres imatges sagrades més neutres. També en aquest moment s’ha de situar l’arribada i ràpida expansió del pessebre, ja que introdueix proximitat i quotidianitat a la història sagrada, fent-se molt habituals en les vivendes que generalment en posseïen alguna mostra.

1.1.6. Competència i plets

Al llarg del segle XVIII, l’arquitectura encara no era considerada una professió liberal, i per aquest motiu es podien trobar professionals als quals se’ls anomenava “arquitecte” agremiats en diversos gremis, no només en el gremi de mestres de cases, sinó també per exemple en el de fusters. L’any 1680 els antics imatgers, és a dir els fusters, van esdevenir un gremi propi sota el nom de Gremi d’Escultors, Arquitectes i Tallistes. Pocs anys després, al 1688 els pintors defensaren també que la seva feina tenia categoria d’art i per aquest motiu constituïren un col·legi⁴². A partir de la definició d’aquestes corporacions, ja des d’època medieval i amb diversos canvis al llarg de la seva història, assoliren el monopoli del desenvolupament d’aquests oficis, a més del control de la competència, qualitat i luxe

⁴¹ AHPB, Jacint Baramon, *Manual* (1791), fol. 158-160, 197-204 i 239-243.

⁴² Les principals diferències segons les quals un ofici era agrupat en una corporació considerada gremi o bé col·legi es trobaven en què el gremi estava conformat per menestrals que desenvolupaven treballs manuals i mecànics, mentre que es considerava un col·legi aquelles agrupacions que duïen a terme oficis de categoria superior i que es consideraven artístiques.

relacionats amb els seus productes, tal i com desenvolupem en l'Annex I. Per aquest motiu, un pas fonamental en aquest procés de liberalització dels oficis va lligat a la superació legal del deshonor dels oficis, és a dir, la consideració del treball menestral honrat i honest per part de Carles III amb una Reial Cèdula publicada el 18 de març de 1783. Aquesta nova concepció del treball manual, d'altra banda ja ben considerat a Catalunya en l'antic règim constitucional, va permetre que es poguessin fer compatibles aquests oficis amb l'estatus nobiliari i per tant també amb altres ocupacions, per exemple amb diversos càrrecs municipals que en el cas de l'arquitectura ocuparen l'elit del Gremi dels Mestres de Cases i Molers.

Trobem diversos exemples de professionals que ja anteriorment a aquesta reial cèdula i a altres relacionades, funcionaren al marge de les institucions que s'hi dedicaven. És el cas de Pere Costa (1695-1761), fuster que treballava sense estar lligat a cap gremi, no s'havia format en el nou ordre de coneixements que a continuació desenvoluparem, però era acadèmic, el de major rang a Catalunya (Ponz 1788:29). Amb la seva mort va desaparèixer el darrer arquitecte/escultor amb consideració d'artista independent a la primera meitat del segle. En les seves obres es mostrava una personalitat de transició, similar a les que veurem més endavant i caracteritzada per un alt grau de classicisme en l'arquitectura però amb elements de barroquisme en els ornaments (Montaner 1990:72).

Pel que fa als fusters, la seva decadència va anar lligada a l'ocàs de l'art sacre i a l'execució de retaules, quan a finals de segle va disminuir la seva activitat, el gremi va perdre importància com també ho va fer l'arquitectura decorativa. Podem assenyalar que la fi de l'època dels retaules se situà en la dècada de 1770 a 1780 quan es desenvolupà la política antibarroca de la Real Academia de San Fernando de Madrid, amb diverses Reials Ordres que prohibiren la creació de retaules i altars de fusta, destacant per tant que calia fer-los de marbre, estuc o metall. Aquesta prohibició representà per al sector la pèrdua de la seva activitat principal, a

més de la que els demanava major creativitat i els donava més beneficis⁴³ i es produí en conseqüència un estancament i un retrocés dels projectes i encàrrecs dels mestres fusters del darrer set-cents que contrasta directament amb l'evolució positiva dels mestres de cases.

D'altra banda, també cal destacar el paper important que la pintura va exercir en la modernització de l'arquitectura, ja que a través d'ella arribaren a la ciutat millores, especialment relacionades amb tècniques de perfeccionament de la representació dels espais, a més de la docència de les activitats artístiques a través d'ella. Es percep especialment en la importància de la transmissió d'idees classicistes que es produí abans en la pintura que en altres disciplines artístiques (Montaner 1990:79).

Podem dir que aquest procés arrencà amb l'establiment de la cort de l'arxiduc Carles d'Àustria a Barcelona l'any 1705, ja que suposà l'arribada de grans artistes europeus a la ciutat per tal de donar la imatge del poder corresponent, donat que Barcelona no gaudia d'un cenacle de prou ressò i modernitat que poguessin adaptar-se al gust de les monarques i esdevenir artistes reials. Per aquest motiu, personatges com Andrea Vaccaro (1668-?), Conrad Rudolf (?-1732) o Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) s'establiren a la ciutat comtal, introduint amb ells un moderat purisme acadèmic, caracteritzat per la severitat, el realisme i l'austeritat, tot i estar emmarcats encara en el Barroc. Les seves obres i sobretot les innovacions que suposà la seva feina impactaren alguns artistes catalans que veieren els seus treballs o que col·laboraren amb ells. El cas més conegut potser és el de Bibiena, ja que la seva estada a Barcelona suposà una doble influència: en primer lloc per la publicació del seu llibre *Architettura Civile* l'any 1711 i que marcà molts artistes catalans posteriorment; i d'altra banda, per la seva influència en un cenacle concret d'artistes com Antoni Viladomat (1678-1755), Pere Costa (1695-1761) o Josep Juli i Fabregat (1685-1748), pintor, escultor i mestre d'obres municipal respectivament, i que col·laboraren durant aquest breu període com a

⁴³ La construcció del Retaule baldaquí de l'Altar Major de Santa Maria del Mar que entre 1771 i 1782 féu el fuster Deodat Casanovas és considerat el cant del cigne de l'edat d'or de la fusteria catalana.

ajudants amb l'italià⁴⁴. El que es pot veure arran de l'estada d'aquests artistes i el pòsit que deixaren en els artistes locals és un retorn al classicisme, en aquest cas molt proper al francès, mostrant una estètica que Cèsar Martinell anomenà barroc acadèmic. Aquesta influència s'aprofundí amb llibres sobre els ordres arquitectònics, la seva gran varietat i com dibuixar-los, bibliografia en què ens centrarem més endavant, malgrat que no s'esmenten els primers textos sobre perspectiva de Francesco Sabatini (1722-1797) o Pozzo (1642-1709).

Com dèiem, el paper de la pintura fou fonamental en la comprensió de l'evolució de l'arquitectura en aquest moment, i que podem considerar realista i austera, barroca en transició cap a classicisme o d'estètica classicista, però no només en qüestions d'estil, sinó també de funcionament i estructura. Es fa evident en la labor docent dels seus artífexs al marge del Col·legi de Pintors, en tallers-escola, promoguts per alguns pintors i oberts als artistes que volien participar dels seus coneixements, com el cas de Viladomat i els germans Tramullas (Alcolea 1959 I), com veurem més endavant endinsant-nos en l'àmbit de la pintura, on s'iniciava una postura pròpia, en contra col·legi de pintors i que defensava l'ensenyament lliure.

Per aquest motiu, esmentem a continuació altres casos de professionals que trencaren la disciplina gremial al llarg del segle. Trobem un primer cas, encara a finals del segle XVII, concretament en una petició feta el 16 de setembre de 1689, trobem la proposta que Francesc Via (?-1722) féu a les autoritats de la necessitat de crear classes de belles arts per a la millora en la formació dels argenteres i dels seus productes (Alcolea 1959 I:207). Precisament aquesta sol·licitud s'emet només un any després de la creació dels col·legi de pintors al 1688, dada

⁴⁴ Bibiena exercí de pintor i d'arquitecte, i estudià a més arquitecte i enginyeria teòrica amb Mauro Aldovrandini. Professionalment s'encarregà del disseny de les escenografies teatrals a les ciutats de Parma i Piacenza. Cal tenir en compte que sempre s'ha relacionat Bibiena amb la formació de Viladomat i amb la seva influència en aquest. Pels seus càrrecs és possible que tinguessin un contacte bastant habitual i aquesta qüestió sigui remarcable, però també cal pensar que segons el que hem descrit anteriorment respecte a la consideració dels oficis de l'arquitectura, Bibiena probablement hagués tingut una relació més estreta i contínua amb Josep Juli, mestre de cases, que amb Viladomat, pintor (Montaner 1990:77).

interessant si tenim en compte que els argenters no van tenir col·legi propi fins al 1732. També cal esmentar el cas de la creació de l'Acadèmia de Lluís Bonifaç i Sastre (1683-1765) a Valls o els plets que Viladomat va mantenir amb el Col·legi de pintors per donar classes de dibuix essent només pintor llicenciat (Alcolea 1959 II:198). Aquest també és el cas dels germans Tramullas, alumnes de Viladomat, que establiren la seva Acadèmia al marge del col·legi i que es consolidà ja en la dècada de 1772 amb la subvenció de la Junta de Comerç esdevenint un antecedent directe de l'Escola de Dibuix de la Junta⁴⁵, malgrat els constants plets entre aquests dos pintors i el col·legi. El mateix els succeí als fusters Ignasi Gaig (?-?) i Ramon Esplugues (1700-1771) el l'àmbit de l'escultura, que donaven classe a la petita acadèmia instal·lada a la seu del gremi de nocions de dibuix i arquitectura. Per tal d'evitar el ferri control del gremi i alhora poder avançar en els seus coneixements, també s'organitzaren tertúlies, a mode de *salon*, com el grup de professionals organitzat per Ignasi March (1760-1811), o bé com petites acadèmies, com les classes nocturnes de Josep Renart i Closes (1746-1824).

D'aquesta manera, podem afirmar que van ser els mateixos agremiats qui van trencar els lligams i les restriccions gremials, ja fos amb l'adquisició de llibres nous, tècniques de dibuix i comentaris de traces noves. Per tant, unitat gremial que habitualment es destaca ja no era tal, probablement en cas dels gremis, tampoc en l'àmbit artístic com hem pogut repassar breument, provocat per les grans diferències internes, tant d'interessos com d'estatus econòmic, professional i social.

⁴⁵ Un cas similar es produí també a Madrid, immediatament abans de l'aprovació definitiva el 1757 de la Real Academia de San Fernando, amb l'obertura de l'acadèmia pública de l'escultor Olivieri.

1.1.7. De casa artesana a casa de veïns

Un dels canvis més destacats que es va produir en l'arquitectura catalana, i especialment a Barcelona, fou la divisió de la casa i la concepció de la unitat productiva, familiar i de vivenda. Des d'època medieval, i dins d'un sistema productiu basat en gremis i corporacions professionals artesanes, la casa artesana⁴⁶ era la unitat bàsica productiva, habitualment era la casa del mestre, i per tant el lloc de residència i treball dels aprenents i oficials fins esdevenir mestres. Aquesta concepció de l'espai familiar i laboral fou l'habitual fins ben avançat el segle XVIII i es produí, no només pels canvis en l'estructura social i productiva relacionada amb l'obsolescència i progressiva desaparició dels gremis, sinó també per una qüestió demogràfica dins la ciutat⁴⁷.

Barcelona va patir un important problema respecte a l'habitatge en els darrers anys del segle XVIII degut a l'important augment demogràfic que es va viure a Catalunya⁴⁸. Per aquest motiu, contràriament al que s'havia pensat, la casa de lloguer a Barcelona havia aparegut a la ciutat molt abans que la indústria tèxtil i la proletarització dels sectors més humils de societat (García Espuche 2009). Aquesta situació es va anar agreujant al llarg del segle, per exemple l'any 1784 gairebé cap casa de la ciutat estava ocupada només per una família (López Guallar 1980), una mostra més del dèficit crònic d'habitatge a Barcelona i l'aparició d'un important mercat de lloguer. A la pràctica, aquest fenomen es tradueix en subdivisions de les cases grans i cases artesanes de manera que se substituïa la casa unifamiliar per una casa de veïns amb planta baixa més tres, quatre o cinc pisos per allotjar diverses famílies, en règim de lloguer a partir del segon pis. La solució més important davant la falta d'habitatges, a més de la divisió de les cases existents, fou la urbanització de la zona del Raval, fins aleshores la perifèria de la

⁴⁶ Es considera que una casa artesana estava formada de planta baixa, pis i golfes o porxada, i generalment era unifamiliar. Habitualment era la casa del mestre i de la seva família -entesa en el concepte ampli de la paraula, que incloïa també els treballadors- i on s'ubicaven espais diversos com el taller, la vivenda, els magatzems, etc.

⁴⁷ Recordem que Barcelona va passar de tenir uns 35.000 habitants al 1714 a tenir-ne 100.000 al 1800.

⁴⁸ Veure bloc 1.

ciutat, especialment mitjançant la construcció de gran nombre de fàbriques, a més de les vivendes dels seus treballadors⁴⁹.

Tornant al tipus de casa, en el camp de la construcció es percep una continuïtat en l'instrumental d'obra, però en canvi una gran ruptura en la tipologia dels immobles, tal i com hem descrit, sobretot respecte a aspectes tècnics (Montaner 1990:105). En primer lloc, trobem la generalització definitiva de l'ús del maó que, juntament amb el guix, guanyaven terreny a la fusteria, de manera que els edificis eren més econòmics però alhora més lleugers. L'aprofitament major de l'espai suposà la substitució dels teginats per cels rasos i en el darrer pis, la creació de terrats enlloc de cobertes de teules. D'altra banda, les voltes de rajola de pla, els revoltons i els paviments de cairons substituïren les bigues, els entaulaments i els empostissats. Gràcies a aquestes mesures tècniques les cases podien ser aleshores més altes, menys combustibles i més lleugeres, sense perdre la solidesa exigida.

Aquest canvi de la casa artesana a la casa de veïns és fonamental en l'època perquè no només ens parla de l'evolució de l'arquitectura al llarg del segle, sinó d'aspectes socials i fins i tot antropològics dels barcelonins, en funció de les noves necessitats i formes de vida en la ciutat en els darrers anys del set-cents. La necessitat més destacada fou l'aparició de la casa de veïns compartimentada amb accés independent a les botigues o tallers; per multiplicar l'espai, també calia més alçada; la nova concepció de la vivenda trencà les relacions més enllà de l'àmbit laboral entre mestre i aprenent; també van desaparèixer els horts i els jardins dins les finques i amb el nou aprofitament de l'espai, les cases van poder créixer en profunditat, creant façanes posteriors i patis d'illa; les mesures anteriors van obligar a l'aparició d'un nou element buit per a la comunicació, ventilació i il·luminació de les estances, ja fossin escales o celoberts; les teulades, en ser planes, van esdevenir terrats i espais comuns dels edificis amb ús

⁴⁹ Aquests nous habitatges del Raval seguien el model de edificis compartimentats i habitualment en règim de lloguer, i valien entre la meitat i un terç d'un habitatge d'iguals característiques a la part antiga de la ciutat (Badosa 1980:142).

públic dels veïns. Pel que fa als aspectes més tècnics, les noves cases es construïren en parcel·les grans i regulars, creant una nova estructura parcel·l·lària que contrastava amb els carrers medievals estrets i de construccions irregulars; també les parets es feien més primes i amb materials diferents com el maó, de manera que es mantenia o s'augmentava la seva estabilitat alhora que es reduïa el perill d'incendis (Montaner 1990:106). En la vessant més social, aquests canvis comportaren consideracions diverses. Per exemple, en el cas del valor de les propietats, els habitatges tenien diferent importància segons el pis que ocupaven, esdevenint el primer pis o principal la planta noble, mentre que els pisos superiors anaven perdent valor i superfície com més amunt es trobaven; també sembla destacable el canvi que ens demostren respecte a les unitats productives i familiars, de manera que l'aplicació del sistema capitalista –en la seva versió més emergent- és indestruïble de l'establiment definitiu del model de família nuclear; per últim, és fonamental comprendre l'evolució dels usos dels diversos espais de la casa, essent en la casa artesana dividits en espais de treball i espais de vivenda sense massa concreció més enllà de l'àmbit públic i privat, en contrast amb el nou model de casa de veïns on gairebé sense excepció la vivenda forma part de l'àmbit privat i s'introdueix l'especialització de les peces de la casa amb diverses funcions establertes (sala, menjador, dormitoris...).

1.1.8. Edicte d'obreria

L'esmentat creixement de la ciutat es produí progressivament, malgrat que en destaquen dues fases expansives, la primera entre els anys 1774 i 1778 i una segona entre 1785 i 1789. Aquest fenomen es donà sense massa control, ja que a la ciutat només existien unes normes de control urbà, les anomenades constitucions d'en Sanctacília⁵⁰, absolutament obsoletes en les darreres dècades del segle XVIII. Per aquest motiu, aparegueren nous problemes lligats a la construcció, com l'excessiva alçada d'alguns edificis per poder allotjar-hi més famílies, la

⁵⁰ Considerades una espècie de dret urbanístic medieval de Barcelona consistent en una recopilació privada d'ordinacions elaborades per Jaume II al segle XIV.

urbanització de zones agràries intramurs, la necessitat de tenir uns criteris per a la obertura de nous carrers, la limitació de les volades que construïen per guanyar superfície en les vivendes i envaïen el carrer impedit la seva ventilació i il·luminació, a més d'altres problemes d'higiene i amuntegament⁵¹. La primera regulació urbana més enllà de les antigues ordinacions, arribà l'any 1771 amb l'Edicte d'Obreria que impulsà el Comte de Ricla⁵² i que tenia l'objectiu de controlar i qualificar les obres que es feien a la ciutat, a més d'exigir-ne un memorial (Montaner 1990:109). És important tenir en compte la vessant social de mesures d'aquesta mena, ja que no només servien per controlar els greuges que podien ocasionar als veïns aquestes noves construccions, com era habitual fins aleshores, sinó a tota la comunitat. Els documents que es generaren a partir d'aquesta normativa ens permeten analitzar el dibuix arquitectònic i la seva evolució, ja que a partir d'aleshores l'arquitectura serà pensada per la seva representació gràfica i és aquest material el que les comissions avaluaven. Per aquest motiu, el paper dels mestres de cases/arquitectes fou de màxims responsables del traçat i especialistes en el dibuix arquitectònic s'anava consolidant (Montaner 1990:395). Inicialment els plànols eren molt simples, deixant una certa autonomia al moment de l'edificació, però posteriorment es pot observar un major detall i concreció i l'establiment d'un llenguatge arquitectònic en el dibuix més unificat, menys senzills o esquemàtics, encara que tampoc definissin en excés la decoració.

Altres regulacions que s'introduïren en els anys immediatament posteriors van consistir en normes per a la construcció en les noves zones; la regulació l'espai públic dels carrers del casc antic; l'obligació de presentar memorials d'obres amb l'objectiu d'informar el mestre d'obres

⁵¹ Podem considerar que en les darreres dècades del segle XVIII, i per influència de l'ideari il·lustrat, es posaren en marxa a la ciutat una sèrie de mesures que precediren l'higienisme, com les que acabem d'esmentar respecte a la regulació urbana i la millora i sanejament de la ciutat en molt aspectes (ventilació i il·luminació de les cases, els carrers, clavegueram, etc.) o d'altres dutes a terme per personatges com el bisbe Climent, de qui parlarem més endavant, com la construcció del primer cementiri extramurs de Barcelona l'any 1775.

⁵² Ambrosio de Funes Villalpando Abarca de Bolea, Comte de Ricla (1720-1780), Capità General de Catalunya entre 1768 i 1772.

municipal⁵³; l'obertura de nous carrers al Raval, més habitual entre 1790 i 1807; i la millora de les infraestructures de la ciutat com l'empedrat dels carrers i l'ampliació i generalització de la xarxa de clavegueram, projecte que es desenvolupà entre 1796 i 1818.

1.1.9. Els mestres de cases i les relacions amb l'estranger

Segons Arranz, els mestres de cases barcelonins eren bastant viatgers (2001:100), no pas els individus en si, sinó com a sector. En podem trobar diversos exemples i motivats per diverses qüestions. La més habitual des dels primers anys del segle era les exigències dels governants, majoritàriament per grans obres públiques com les fortificacions: per exemple, un mínim de deu mestres, fadrins, paletes i molers de la ciutat es traslladaren a Pamplona l'any 1725; els anys 1730-31, 30 molers anaren a Algesires per qüestions relacionades amb el reforç de les fortificacions de Gibraltar i participaren en la construcció de la catedral de Cadis; entre 20 o 25 s'enrolaren en les expedicions a Orà en la dècada de 1730-1740; l'any 1740, 2 o 3 mestres de cases i 6 fadrins paletes sense cap exigència marxaren a Madrid per treballar en les obres del Palau Reial; al 1752, 20 mestres de cases anaren a Cartagena; i cap a finals de segle, 4 o 5 paletes i fusters de Barcelona vivien a Madrid i Segòvia. Altres professionals del sector participaren en les campanyes militars italianes: entre 15 i 20 fusters, paletes i mestres de cases hi anaren durant la Guerra de Successió de Polònia (1733-1735), entre els quals s'hi trobaven Marc Ivern (1690-1761), Josep Martí i Amat (1705-1762)⁵⁴ i Vicenç Boneu (1692-1749); en temps de la Guerra de Successió d'Àustria (1740-1748) més o menys el mateix nombre viatjaren al nord d'Itàlia i a la Provença; i diversos paletes i fusters barcelonins s'instal·laren en altres ciutats com Francesc Guadalà (1701-1738?) a Nàpols o Josep Novell

⁵³ Aquest càrrec fou ocupat en la segona meitat del segle XVIII pels germans Josep i Pau Mas i Dordal per aquest ordre. El fet de controlar les obres a la ciutat, supervisar els projectes i els memorials, a més de les obres en si, suposaren una recuperació d'algunes competències per a l'Ajuntament, fet important en ple règim borbònic, que destacà pel seu interès en la reducció a la mínima expressió de les atribucions d'algunes institucions locals com els municipis.

⁵⁴ Josep Martí i Amat viatjà a Itàlia amb l'infant Carles per conquerir Nàpols i allà va aprofundir en els seus coneixements sobre l'arquitectura italiana. Es creu que possiblement fou l'autor de la cúpula de l'edifici de la Generalitat (Montaner 1990:351).

(?-1774) a la Toscana. Altres exemples ens mostren vies per les qual certes qüestions estilístiques arribaren a Barcelona, per exemple en el cas del barroc romà que impressionà Manuel Amat i Junyent (1704-1782) qui, un cop nomenat Virrei del Perú, va voler recrear a Lima un passeig amb fonts i estanys inspirat en la Plaça Navona (Sáenz-Rico 1967:426).

L'altra vessant del tema de les relacions entre els professionals barcelonins i les seves idees respecte a l'arquitectura i les foranes i altres artífexs estrangers, cal cercar-la en els "arquitectes"⁵⁵ que van arribar a Barcelona atrets per la prosperitat que gaudia la ciutat en la segona meitat del segle. A inicis de 1766, es trobava a la ciutat Ubaldo Urlandini, un arquitecte de Bolonya del qual no se'n sap res, malgrat que el seu nom apareix esmentat entre els mestres de cases que treballaven en la ciutat⁵⁶. Un exemple molt més conegut és el cas de Pierre Branlij (a Barcelona al 1770), l'arquitecte francès de Dunkerque qui, juntament amb Bartolomé Tami o Tanni (de qui es desconeix si era francès o italià), i els italians Aurelio Verda i Angelo Marqués⁵⁷ van venir o foren cridats a la ciutat en relació a les obres de Llotja i en realitzaren els primers projectes. També es té constància de la presència de fusters i ebenistes francesos a la ciutat, com per exemple Marc-Antoine Revillé, Jean Bourlier i potser també el fuster francès Jean Grané (Arranz 1991:76). La importància d'aquests viatgers, en ambdós sentits, és considerable, ja que tots van aportar innovacions com a difusors de l'arquitectura que aleshores era d'avantguarda. Un bon exemple el trobem amb l'arribada de

⁵⁵ En el sentit ampli de la paraula en l'època.

⁵⁶ AHCB, Gremis, Mestres de cases, 2B-36,70 (citat per Arranz2001:102).

⁵⁷ Tot i que hem esmentat que eren arquitectes, probablement eren delineants i/o agrimensors, o simples mestres de cases, ja que al llarg del desenvolupament de l'obra foren descartats per no estar a l'alçada dels coneixements i responsabilitats que requerien les obres de Llotja i foren posteriorment enviats a fer tasques pròpies de delineants, com en el cas de Branlij en el canal d'Urgell.

Bourlier⁵⁸ i Grané al 1770, que portaven amb ells una maqueta de l'església de Santa Genoveva de París⁵⁹, o com a divulgadors de tècniques depurades (Arranz 2001:103).

Altres casos més especialitzats els trobem entre els anomenats estucadors o “emblanquinadors” de finals de segle, la majoria dels quals eren italians i per aquest motiu provocaren el recel i les hostilitats del gremi, com es pot veure en el cas de Johannes Syrus, alemany i dels seus companys italians⁶⁰. Baltasar Rosmino, un fuster del Piemont resident a Barcelona, afirmava l'any 1796 que les innovacions que estaven tiomfant dins el gremi de fusters en aquells anys es devien als seus ensenyaments (Arranz 1991:417-418). Per últim, un altre cas destacable era el dels soldats estrangers de la guarnició de Barcelona, que a més de la seva carrera militar tenien un ofici en la construcció, ja fossin paletes o fusters, i que l'exercien en els períodes de permís. Aquest fet provocava tensions entre els agremiats, com per exemple l'any 1737, la Confraria de Fusters denuncià que els soldats “de nació romana” feien mobles i intentaven vendre'ls; o bé, ja més endavant, quan alguns soldats ja llicenciats que s'establiren a Barcelona, afirmaven que s'havien format a Bolonya amb grans mestres, com fou el cas d'Angelo Poggi l'any 1804⁶¹.

1.2. El Col·legi de Cordelles

Ens detenim en el Col·legi de Cordelles o Imperial i Reial Seminari de Nobles a la Rambla dels Estudis que, segons Iglésies (1964) fou fundat l'any 1538, mentre que Bassegoda (1973) afirma que fou al 1545, per part del notari Joan Cordelles i des de 1658 havia estat regentat pels jesuïtes. Les matemàtiques eren una de les matèries més importants, amb un cert parentiu amb l'acadèmia de matemàtiques que el 1583 es creà a Madrid dirigida per Juan de

⁵⁸ Bourlier ingressà al gremi de fusters l'any 1776 després de diversos intents i al 1780 es trobava treballant en les finestres de Llotja.

⁵⁹ L'església, també coneguda com el Panteó, és obra de l'arquitecte Soufflot i va ser iniciada l'any 1764, és a dir, que es trobava a l'avantguarda de l'arquitectura francesa. La influència de Soufflot, juntament amb Gabriel, foren influències destacades per alguns mestres de cases barcelonins com Soler i Faneca, Mas i Dordal i Renart.

⁶⁰ AHPB, Josep Bosom, *Manual 1774*, fol. 12-14 (citat per Arranz 2001:103).

⁶¹ AHCB, Gremis, 2B-39,56 (citat per Arranz 2001:103).

Herrera i de molt poca durada (Montaner 1990:120). Es tractava de la institució educativa més prestigiosa del moment, tenint en compte el baix nivell general. Entre 1760 i 1767 van passar per les seves aules més de 300 alumnes i es pot valorar la seva importància si tenim present que aquest Col·legi es relacionava només amb l'aristocràcia i amb els fills d'alguns menestrals com germans Subiràs (Joan 1682-1751 i Esteve 1686-??), Josep Prat (1726-1790) o Josep Renart, que precisament integraven l'elit del seu gremi i foren mestres de cases de transició amb activitats fora de la corporació i en alguns casos, com el de Prat fins i tot assoliren el cas d'arquitectes acadèmics.

Cordelles era una de les úniques dues possibilitats a través de les quals es podia aconseguir un ensenyament amb una bona base científica, juntament amb l'Acadèmia Militar de Matemàtiques. Les matèries tractades eren virtut i lletres, llatinitat, oratòria, poesia, filosofia, teologia i matemàtiques, física experimental, geografia, art del blasó, historia civil i natural i llengües estrangeres (Montaner 1990:121). El professor més destacat d'aquesta institució fou Tomàs Cerdà (1715-1791), qui esdevingué una figura cabdal dels ensenyaments de matemàtiques, juntament amb Pedro de Lucuze (1692-1779), professor d'aquesta disciplina a l'Acadèmia Militar de Matemàtiques. Per aquest motiu, podem considerar que els ensenyaments del Col·legi de Cordelles o com a mínim els cursos de Cerdà, eren gairebé homologables als de l'acadèmia militar o, dit d'una altra manera, la seva versió civil, malgrat que mantinguessin un tint una mica més barroc. Cerdà formà a bona part de l'elit dels mestres de cases que durant la segona meitat del segle XVIII treballaren a Barcelona i fomentà la modernització i aprofundiment dels seus coneixements mitjançant les seves classes i d'un ambiciós projecte científic que dugué a terme i que es concretà en quatre volums⁶²: *Lecciones de mathemática o elementos generales aritmética y álgebra*, *Lecciones de mathemática o elementos generales de geometría* i *Lecciones de artilleria*. Aquests textos en

⁶² *Lecciones de mathemática o elementos generales aritmética y álgebra*, Imprenta Surià, Barcelona, 1758, 2 vols.; *Lecciones de mathemática o elementos generales de geometría*, Imprenta Surià, Barcelona, 1760; i *Lecciones de artilleria*, Imprenta Surià, Barcelona, 1764.

trobaven entre els llibres més emprats pels mestres de cases de Barcelona, tal i com s'han documentat per exemple en les biblioteques de Josep Renart, Joan Soler i Faneca (1731-1794) o Andreu Bosch (1720-1788) (Arranz 2001).

Després de l'expulsió dels jesuïtes l'any 1767, el Comte de Ricla intentà reiteradament transformar el Col·legi de Cordelles, mantenint el seu funcionament i privilegis, però amb un tarannà civil i pràctic que recorda en alguns aspectes al que finalment fou l'Escola Gratuïta de Dibuix. Aquest projecte no va poder continuar amb una activitat normal i per això, s'arribà al seu tancament definitiu l'any 1793.

1.3. La Reial Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona

En aquest capítol ens centrarem en el desenvolupament i la influència d'aquesta acadèmia de matemàtiques per diversos motius relacionats amb les disciplines artístiques i en concret amb l'arquitectura per diversos motius: en primer lloc, perquè encara al segle XVIII, l'àmbit dels enginyers i dels arquitectes no estava clarament definit, de la mateixa manera que hem vist entre les diverses professions de la construcció; també per la importància de la relació entre enginyers militars i els gremis per entendre les seves fites i projectes; d'altra banda, per la seva important relació amb l'Academia de San Fernando que ens permet entendre les normes de joc de l'època entre la cort i les seves institucions i també les lleis no escrites que regulaven les relacions jeràrquiques entre elles; per últim, l'escassa atenció que ha rebut l'Acadèmia de Matemàtiques per part dels historiadors ens fa reflexionar sobre el destacat paper d'aquesta també en relació amb l'art i ens fa creure necessari introduir algunes qüestions en aquest estudi.

Com veurem al llarg d'aquest capítol, la importància de l'acadèmia en reflecteix en diversos factors i a diferents nivells: en la forta influència que les obres traçades i dirigides pels enginyers van tenir en l'arquitectura catalana immediatament posterior; en la difusió de llibres d'arquitectura; i en el fort paper cultural de la institució a la ciutat.

1.3.1.Història

“Nunc Minerva, postea Palas”
(Ara la ciència, després la guerra)

Lema de Reial Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona

L'Acadèmia va iniciar les seves activitats docents el 15 d'octubre de 1720 en els edificis de la Ciutadella en obres. Havia estat creada per l'enginyer militar Joris Prosper de Verboom (1667-1744), amb l'objectiu d'esdevenir el principal centre d'ensenyament del recentment creat Cos d'Enginyers militars per Reial Decret pel mateix Verboom l'any 1711⁶³. Es tractava d'una institució que s'inspirava en l'Acadèmia militar de Brussel·les i que de seguida es va convertir en el centre més destacat de formació a nivell tecnològic de tot l'Imperi espanyol al segle XVIII, per la gran importància de la pròpia escola i la transcendència de l'obra, tant civil com militar, que els enginyers militars que s'hi van formar, van dur a terme posteriorment.

La seva ubicació a Barcelona no era arbitrària, sinó que es devia a la situació geoestratègica de Catalunya i a la nova concepció de l'administració. Pel fet de tenir acantonats en el territori entre 25.000 i 30.000 soldats, també era la zona on es concentraven el major nombre d'enginyers militars i on calia reconstruir la ciutat, crear noves infraestructures per al millor desenvolupament econòmic-social de la societat catalana i fortificacions per la seva proximitat amb França, a més d'esdevenir el port de totes les expedicions mediterrànies dels Borbons espanyols. Per aquests diversos motius, Barcelona fou convertida en la major capital de l'exèrcit borbònic, no només per controlar-la sinó perquè, com dèiem, era base de les expedicions italianes i suposava una qüestió fonamental en els sectors de la construcció i la intendència. En conseqüència, Barcelona era la ciutat on hi havia apostats més enginyers perquè estaven desenvolupant una gran quantitat d'obres i on, sense abandonar la seva feina,

⁶³ Se sap però que Barcelona havia comptat amb anterioritat amb un centre destinat a aquests estudis i que estava ubicat el Palau del Virrei, una acadèmia on el capità Francisco Larraondo de Mauleón feia de professor de matemàtiques i fortificació. Les seves activitats s'iniciaren l'any 1694, però marxà a la guerra de Larraondo al 1701 va fer que se suspenguessin els estudis.

aquests podien transmetre els seus coneixements i formar nous enginyers. El fet que els enginyers pertanyessin a l'estament militar era de gran importància ja que gaudien del privilegi de noblesa, no s'havien d'examinar per esdevenir enginyers i només es relacionaven amb la seva classe social o amb l'elit de la menestralia que promovia les empreses de construcció.

La creació d'una Acadèmia d'aquestes característiques troba el seu origen en l'escàs ressò que a Espanya va tenir la revolució científica que a tota Europa va tenir lloc al segle XVII. Davant l'evident situació de decadència cultural, es va veure la necessitat d'assolir un nivell científic i tècnic paral·lel al de França, a través de l'actualització de la tecnologia. La mirada es desvia cap al país gal perquè es trobaven a l'avantguarda de la formació d'enginyers, donat que fou allà quan al segle XVII es produí la fissura entre l'arquitecte civil o artista-arquitecte amb molta importància dels coneixements teòrics i traçats, i l'arquitecte militar o enginyers tècnics amb coneixements científics i pràctics. Aquesta divisió, institucionalitzada en el regnat de Lluís XIV, suposà la configuració d'un Cos d'Enginyers Militars en una transformació militar d'infraestructures i territorial, amb el suport tècnic del gran enginyer Sébastien Le Prestre de Vauban (1633-1707). Per aquest motiu, seguint la pauta que acabem d'esmentar, els enginyers que hi havia a Espanya al segle XVIII eren de clara formació francesa, ja que sobretot tenien procedència franco-belga i havien estat portats per Felip V des de l'Acadèmia Militar de Brussel·les durant la Guerra de Successió com el cas de Joris Prosper de Verboom, Alexandre de Retz i els germans Antoni i Francesc Montaignu (Montaner 1990:125).

A imitació del model francès, la cort engegà una sèrie de mesures, malgrat les dificultats socials de tota mena. Per exemple, el rei va concedir permisos especials per a acadèmies i escoles d'artilleria per tal que poguessin adquirir els materials que creguessin necessaris per a la millora de la formació en aquests àmbits, fins i tot per tenir en les seves biblioteques llibres

prohibits per la Inquisició⁶⁴ (*Ilustración en Cataluña...* 2010:36). Per valorar la importància d'aquesta necessitat, cal recordar que a inicis del segle XVIII els estudis universitaris se centraven en l'àmbit de les lletres, per formar especialment jurisconsults, teòlegs o metges), mentre que les ciències eren disciplines secundàries⁶⁵. Per aquest motiu, les matemàtiques es trobaven en les mans dels jesuïtes i militars que generalment havien estudiat a l'estranger, sobretot a partir de les facilitats introduïdes al 1718 en forma de beques per part de Felip V⁶⁶, malgrat que degut al poc èxit del pla d'ajuts van continuar essent bàsicament importadors de ciència. A partir de 1767 amb l'expulsió dels jesuïtes, encarregats de l'ensenyament secundari, els agustins ocuparen les seves funcions, però les matemàtiques quedaren en mans dels militars en exclusiva⁶⁷, continuant un procés de secularització de l'ensenyament que a partir de 1758-1760 passà a dependre de la Reial Audiència Pel que fa a l'arquitectura, el cos de coneixements qu transmetien els jesuïtes estava encara estretament lligat al barroc, mentre que els enginyers destacaren per la seva modernització, especialment fins a 1770, amb una formulació més tècnica, més funcional i més classicista. Com es pot deduir, gran part dels coneixements científics encara es trobaven en mans dels religiosos en els segles XVII i XVIII, també en l'àmbit arquitectònic, en el qual sobresortiren especialment els jesuïtes que adoptaren la planta i façana de l'església del Gesú de Roma com a paradigma, divulgaren els

⁶⁴ Veurem més endavant en endinsar-nos en aquestes biblioteques com per exemple en la de l'Acadèmia de Matemàtiques es podia consultar l'Enciclopèdia.

⁶⁵ De les 37 càtedres, només una era de matemàtiques o qualsevol altra disciplina relacionada amb les ciències exactes. Aquesta, era considerada molt poc important fins que al 1778 hi accedí Tomàs Cerdà i n'augmentà el seu prestigi.

⁶⁶ Aquestes beques anul·laven l'ordre de 1559 de Felip II que prohibia els estudis a l'estranger.

⁶⁷ A banda de l'Acadèmia de Matemàtiques, la difusió d'aquests coneixements es féu a través de la creació de societats laiques de caràcter privat i amb finalitats econòmiques, culturals o recreatives amb el recolzament de les autoritats, dedicades a instruir els seus socis en les ciències, com és el cas de la Junta de Comerç de Barcelona i les seves escoles que ja hem vist. En algunes d'elles es pot observar la participació de militars, com a socis i professors o amb càrrecs de responsabilitat executiva, omplint el buit que les universitats no van saber o poder omplir i esdevenint l'elit científica a Espanya. Aquestes noves institucions, com sobretot el Col·legi de Cordelles (controlat pels jesuïtes) i l'Acadèmia Militar de Matemàtiques, representaren també una alternativa a l'ensenyament gremial, anteriorment descrit (Montaner 1990:117).

principis de Vignola i tingueren al seu servei artífex del nivell del Pare Pozzo, especialista en perspectiva, a banda d'estar lligats a altres avenços científics. El seu predomini cultural a Barcelona es feu encara mes important a partir de 1715 amb el monopoli de l'ensenyament a través de la universitat de Cervera, el Col·legi de Cordelles i el Col·legi de Betlem, amb importants intel·lectuals com Mateu Aymerich (1715-1799) i Tomàs Cerdà. Tant la via dels jesuïtes com la dels enginyers tenien un caire universalista, que volia posar a disposició un nou cos arquitectònic codificat, definit i de fàcil transmissió a partir d'un ampli fons bibliogràfic i que gaudien en el primer cas de tractats propis que seguien Vignola i llibres de perspectiva i en el segon cas amb tractats francesos d'arquitectura militar i tècnica en general (Montaner:1990:119).

Part important del projecte de govern del reformisme borbònic que descrivim en l'Annex I, se centrava en la gran quantitat d'obres públiques i la reordenació espacial del territori, mitjançant canals, ports, ponts, camins, etc., així com el traçat de nous mapes o de noves poblacions. Per poder dur a terme l'execució d'aquest programa era necessari disposar de personal amb coneixements científics relacionats amb la ciència moderna, les matemàtiques, geometria, hidràulica i dibuix. Davant la dificultat de trobar persones preparades per desenvolupar aquesta política i projectes, es va recórrer al recentment creat Cos d'Enginyers Militars i ja en la Primera Ordenanza del Cuerpo al 1718 quedà implícit un ingent programa de reformes econòmiques i territorials que se'ls encomanaven explícitament (*Ilustración en Cataluña...* 2010:47).

Aquest Cos d'Enginyers, com dèiem, s'havia creat al 1711 i, malgrat que suposà un punt d'inflexió per tal que els militars adquirissin una estructura autònoma, ja feia dos segles que a Espanya existia una important tradició d'enginyeria militar. Es poden assenyalar els seus orígens en les innovacions de guerra que s'introduïren en el Renaixement i que aportaren

transformacions destacades en les tècniques de fortificar⁶⁸ i en l'aparició del concepte d'enginyer com especialista de la branca de la professió militar lligada a l'evolució de la poliorcètica. Per aquest motiu, els enginyers militars esdevingueren professionals imprescindibles per tal de plasmar en el territori, mitjançant fortaleeses, l'acció política de les monarquies absolutes i l'espanyola fou una de les més avançades en la incorporació del nou art de fortificar.

Els enginyers militars van ser els primers a desenvolupar un procés de divisió del treball estructurat clarament per poder dur a terme les obres. En primer lloc, assenyalaren una divisió clara entre el traçat i l'execució. En aquesta segona categoria també establiren diferents categories com per exemple el director d'obra, els supervisors i encarregats de solucionar els problemes i detalls concrets i els delineants. No ha de sorprendre aquesta mesura, donat que el cos d'enginyers i la seva divisió estava totalment lligat a la jerarquia militar, de manera que l'alumne passava per la pràctica de tots els estadis del projecte i de l'execució fins arribar al traçat i la supervisió. Aquesta separació i jerarquitització de càrrecs i tasques era absolutament necessària, ja que les obres que duïen a terme eren complexes i grans i els enginyers canviaven sovint de destí, i per tant s'havia de crear i mantenir una dinàmica de transmissió de les feines fàcil. Aquesta divisió es féu encara més concreta i definida amb la revisió de les especialitzacions a partir de 1773 amb categories com places i geografia, civils i camins, obres hidràuliques i mestres d'acadèmia militar, quatre cossos que quedaren finalment reduïts a tres sota les ordres de Sabatini.

Ja en la creació del Cos d'Enginyers al 1711, Felip V encarregà a Verboom que fos a imatge del francès i que en definís clarament la jerarquia. Les Ordenances van assenyalar també que

⁶⁸ En tenim un exemple clar en el cas de Barcelona, ja que al llarg del segle XVI i a causa de les innovacions armamentístiques del moment i la millora de l'artilleria, va caldre reformar les muralles de la ciutat, construïdes al segle XIV, reforçant-les i adaptant-les a la nova enginyeria de fortificació. També es va tancar la muralla de mar pel mateix motiu, deixant únicament obertures a la sortida de Drassanes per poder moure els vaixells i al Portal de Mar.

per entrar al Cos d'Enginyers Militars calia formar part de l'exèrcit i també passar un examen previ per demostrar els coneixements sobre matemàtiques i dibuix que s'ensenyaven a l'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona des de 1720 i també a Ceuta i Orà des de 1751. D'aquestes Ordenances es desprèn la gran importància que tenia la formació. En els primers anys d'existència l'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona, estigué dirigida per Mateo Calabro⁶⁹ que inicià una tasca docent amb continuadors que passaren per la institució. En pocs anys, el nombre de deixebles anà creixent i ensenyaren dibuix, juntament amb l'enginyer extraordinari Fernando La Sale i després amb Pedro Torbé i Juan Surville. És interessant tenir en compte que fins l'any 1739 no hi hagué un reglament i un pla d'estudis aprovat, especialment per la mala relació que hi havia entre Calabro, director de l'Acadèmia, i Verboom, màxima autoritat del Cos d'Enginyers. Verboom concebia la institució com un centre militar jerarquitzat amb un sistema d'ensenyament basat en criteris de formació especialitzada, mentre que el seu director Mateo Calabro l'entenia com un centre on rebre un sòlida base matemàtica i més general especialment en nàutica. Aquesta diferència d'opinions suposà gran enfrontaments entre ambdós i la controvèrsia finalitzà l'any 1735 amb la dimissió de Calabro i pocs mesos després amb la mort de Verboom, situació que promogué el nomenament de Miguel Marín com a Cap del Cos d'Enginyers i de Pedro de Lucuze⁷⁰ com a director, després d'haver exercit aquestes funcions com interí durant gairebé un any. Lucuze ocupà el càrrec des de 1736 i fins a 1756 en una primera fase i des de 1760 a 1779, en una segona etapa que fou la més important, ja que en aquells anys es van publicar els seus apunts de classe, un recull fonamental dels coneixements d'arquitectura més importants del moment i que s'ensenyaven a l'Acadèmia; una de les aportacions més destacades que es van dur a terme en el si de la institució, juntament amb la traducció i ampliació del llibre de Muller de Sánchez-Taramás, professor de l'Acadèmia i successor de Lucuze en la direcció d'aquesta a la

⁶⁹ Segons Llaguno havia nascut a Mecina (Granada) i segons Torner a Messina (Itàlia).

⁷⁰ Ens ocuparem de la seva figura més endavant, en tractar els principals enginyers militars que introduïren innovacions arquitectòniques a Catalunya, mitjançant l'Acadèmia i les seves obres.

seva mort. Sembla important destacar que la personalitat de Lucuze està intrínsecament lligada a la vida de l'Acadèmia, ja que dels vuitanta anys de trajectòria d'aquesta, quaranta va estar dirigida per ell⁷¹, precisament els mateixos anys que coincideixen amb l'etapa de més prestigi de la institució, recordem que l'única d'aquestes funcions en tot l'Estat (peninsular i colonial) fins al 1751.

Diversos canvis es produïren en l'Acadèmia a la mort de Lucuze que conduïren a la seva decadència i posterior desaparició. Des de 1768, una gran quantitat de graduacions molt diverses de l'exèrcit podien optar a fer l'examen per pertànyer al Cos d'Enginyers amb un examen que es feia sempre a Madrid i que es va mantenir vigent fins 1801, any en què les acadèmies de matemàtiques foren suprimides (Montaner 1990:140). La davallada més important es produí però en la dècada de 1780 i inicis dels 1790 quan es deixaren d'impartir classes. Diversos intents l'any 1794 i 1796 van provar de reprendre-les però els professors tenien diversos impediments, precisament els que havien conduït a la interrupció dels estudis, com l'excessiva càrrega de treball que era difícilment compatible amb la docència o la seva gran mobilitat en funció dels projectes en marxa. Finalment, les diverses crisis econòmiques provocades per les guerres, els desplaçaments dels professors i l'Ordenança de 1801 amb la prohibició de les acadèmies de matemàtiques⁷² van acabar amb la institució. De tota manera, l'escola ja no comptava amb professors de nivell com ho havia estat Lucuze, ni tan sols dels seus deixebles que havien anat abandonant la docència en el centre.

⁷¹ Pedro de Lucuze fou un dels millors enginyers militars de l'època, malgrat que va dur a terme menys projectes del que es pugui pensar, ja que dedicà gairebé tota la seva trajectòria a la docència en l'Acadèmia.

⁷² Aquesta qüestió es reafirmà amb una nova ordenança de l'11 de juliol de 1803 i que formava part d'una reestructuració profunda a nivell professional del Cos d'Enginyers Militars (Montaner 1990:137), i per l'obertura de l'Academia General de Ingenieros de Alcalá de Henares el mateix any a més d'una escola civil a Madrid per a la formació d'enginyers de camins i canals (*Academia de Matemáticas...*2004:28). D'aquesta manera s'assolia la distinció francesa entre enginyeria civil i militar.

1.3.2. La formació d'un enginyer

En la fortificació moderna, sobretot al llarg dels segles XVI i XVII en què es treballava arquitectura i defensa alhora, els enginyers militars ideals havien de tenir experiència en la milícia i en la guerra i també coneixements científics. Per aquest motiu la majoria procedien de l'arquitectura o de la milícia, ja fossin soldats amb coneixements matemàtics o només d'arquitectura. Els enginyers militars es van formar durant dècades servint com ajudants d'enginyers més experimentats, en un model similar a la relació mestre-aprenent dins un gremi, però amb el pas del temps i l'augment de la complexitat de la tècnica i la tàctica, va ser necessària la creació de centres on s'impartissin ensenyaments adequats per tal de proporcionar coneixements teòrics i pràctics per l'òptim exercici de la professió i que s'anomenaren "acadèmies de matemàtiques".

Es té constància que el més habitual respecte a la formació dels enginyers al servei de la Corona d'Aragó eren els estudis als Països Baixos, sobretot durant els darrers anys del segle XVII. Per poder desenvolupar les seves activitats estratègiques i constructives, eren imprescindibles els coneixements tecnològics i científics, a més de formació matemàtica⁷³ i de l'ús d'altres ciències aplicades (Muñoz Corbalán 1993:28). La situació de falta d'enginyers era greu des que al 1559 Felip II va prohibir la sortida d'Espanya per estudiar, o donar classes en universitats estrangeres –excepte al Col·legi Albornoz de Bolonya, la universitat de Roma i les de Nàpols i Coimbra. Per aquest motiu, es va crear una situació de gran rigidesa en els estudis, mostrant una important falta de sintonia entre els coneixements i el sistema de difusió d'aquests disponible i el saber de l'època, de manera que tant la ciència com les matemàtiques no van tenir massa acollida i quedaren relegades. El fet que Espanya fos un Estat que no formava els matemàtics, físics, metal·lúrgics, astrònoms i cartògrafs necessaris per la milícia, la navegació i altres activitats indispensables, va suposar la seva importació de l'estranger o bé la creació d'algun centre aliè a la universitat.

⁷³ Sobretot d'aritmètica, geometria i trigonometria.

Fins aleshores a inicis del segle XVIII, l'enginyeria espanyola era de caràcter pràctic, arrelada en els gremis i heretada dels àrabs. Les primeres mostres d'un cert interès per l'organització i foment d'aquest àmbit arribaren al 1583 quan Felip II fundà a Madrid l'Academia de Matemáticas y Arquitectura, civil y militar, sota la direcció de Juan de Herrera (1530-1597) i que pretenia en última instància ser un centre d'estudis superiors. La seva vida va ser molt breu, ja que va desaparèixer l'any 1625 i els jesuïtes incorporaren les seves instal·lacions i propietats al Colegio Imperial (Capel-Sánchez-Moncada 1988:96-98). Posteriorment l'any 1600, es produí també a Madrid l'establiment de la Real Academia de Matemáticas, dirigida per Julián Firrufino, i dedicada a mantenir l'ensenyament de la fortificació i l'artilleria, la vessant militar de l'arquitectura que no controlaven els jesuïtes. Aquesta institució s'extingí l'any 1697 per falta de resultats, i s'acordà que es traslladaria a Barcelona. Al llarg del segle XVII es crearen altres acadèmies a Cadis, Nàpols i Milà. La més important de totes elles fou l'Academia Real y Militar de Ejército de los Países Bajos, que va ser fundada a Brussel·les al 1675 i dirigida per Sebastián Fernández de Medrano (1646-1705), esdevenint de seguida en la institució de major importància en relació a la preparació militar.

No fou fins 1720 que es creà l'Academia de Matemáticas de Barcelona i poc després la de Guardias Marinas de Cadis, l'any 1728, a més del Seminario de Nobles de Madrid 1725, que van impulsar l'ensenyament rigorós de les matemàtiques, tant pures com mixtes, fet amb què comptaven els il·lustrats per introduir la ciència moderna en l'àmbit civil. Els seus membres van adquirir gran importància en les ciències exactes i humanes, amb un paper cabdal en la recuperació científica i cultural. Gràcies a aquests avenços s'estudiaren, entre d'altres qüestions, mètodes per perfeccionar la siderúrgia amb objectiu de fabricar armes i de cultivar la química per millorar els focs d'artilleria. L'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona, amb l'inici dels seus cursos, esdevingué la institució que impartia els ensenyaments més complets i avançats que es podien adquirir a Espanya en aquells anys, especialment a la dècada de 1740 (Capel-Sánchez-Moncada 1988:131). El cos docent de l'Acadèmia havia d'estar format com a mínim per quatre mestres, entre ells un director, dos ajudants i un professor de dibuix, i tots

havien de ser enginyers. En ocasions hi hagué fins a sis persones donant classe. També s'introduí la concessió de premis per als tres enginyers ajudants que més profit traguessin dels seus estudis, per tal que fossin proposats com a futurs professors. Els col·laboradors de Lucuze van ser els enginyers Claudio Martel que el substituï en l'impas en què deixà l'Acadèmia, Blas de Trinchera, Francisco Paredes (?-1763), Fernando La Sale, Manuel Santisteban, Carles Saliquet (1720-1777), Joan Baptista Escofet (1720-1793?), Carles Cabré i Sunyer (1721-1787?) i Miguel Sánchez-Taramás.

El seu programa cobria un ampli ventall de disciplines de les matemàtiques pures com l'aritmètica, la geometria, l'àlgebra, la trigonometria, a més de mixtes com la física, la mecànica, la hidràulica, l'arquitectura civil i militar, l'artilleria, l'òptica, l'astronomia, la geografia o la nàutica (*Academia de Matemáticas...*2004:59)⁷⁴. La durada dels estudis era de tres anys i estava repartida en dues fases: la primera de dos anys i tres mesos en els quals es tractaven vuit matèries: aritmètica, geometria, trigonometria, fortificació, artilleria, cosmografia, estàtica, i arquitectura civil; la segona fase durava nou mesos i dedicats al dibuix i tècniques de mesurament, d'un caràcter molt pràctic i en col·laboració amb obres concretes que es realitzaven a la ciutat (Montaner 1990:143), tal i com mostra la documentació. Passant per aquesta disciplina, sortien de l'Academia entre 15 i 20 alumnes cada any com a mínim, en el període entre 1750 i 1762 (Montaner 1990:175). A banda dels alumnes estrictament enginyers militars, l'Acadèmia de retruc realitzava una important tasca docent a la ciutat de Barcelona, ja que s'estava formant en els rudiments de l'arquitectura militar i civil també un conjunt de mestres de cases que eren capaços d'interpretar correctament els plànols delineats pels enginyers, com veurem més endavant. El nou saber traduïa el coneixement científic i disciplinari més avançat del segle XVIII, impulsat des de França i experimentat per les obres que els enginyers estaven duent a terme al principat (Montaner 1990:149).

⁷⁴ La situació canviarà quan el Marquès de la Ensenada, davant la demanda creixent d'arquitectes, va promoure la creació de la Real Academia de San Fernando de Madrid amb l'Ordenanza de 1751, per tal de renovar, unificar i controlar els ensenyaments de l'Acadèmia de Barcelona amb altres de similars.

1.3.3. Biblioteca de l'Acadèmia

Una de les qüestions centrals respecta a l'Acadèmia rau en el fons que l'entitat va aconseguir reunir en la seva biblioteca. Se sap que l'any 1790 es comptava amb més de 2.000 volums, entre els quals es trobaven obres de Newton –en francès–, Descartes, Euler, Locke, Tosca i Nollet (Riera 2003:18). D'altra banda, també hi havia l'Enciclopèdia, a més de 23 volums de *Philosophical transactions*, *Journal des Beaux Arts* i *Mémoires pour l'Histoire des Sciences*, publicacions científiques de primer ordre. Segons Pere Molas, també destacaven les obres dels grans matemàtics suïssos del segle XVIII com Bernoulli i Euler, importants obres franceses d'enginyeria hidràulica com les de Belidor, o tractats de fortificació com el de John Muller (*Academia de Matemáticas...* 2004:28).

També resulten interessants les biblioteques particulars d'alguns enginyers com és el cas de Francisco Paredes, mort el 1763, que participà en la construcció de la Barceloneta i de Sant Miquel del Port. En ella es comptaven 60 volums, en 40 títols diferents, entre ells 11 llibres de matemàtiques, arquitectura i enginyeria, 20 llibres de diverses matèries instructives com la història i la espiritualitat. A més, també tenia literatura de creació de dos o tres autors diversos com Quevedo i altres llibres de consulta com gramàtiques franceses, llibres d'equivalències, diverses ordenances, etc. (Arranz 2001:87). Un altre exemple el trobem al *Diario de Barcelona* on s'anunciava la venda d'una biblioteca que probablement havia pertangut a un oficial de l'exèrcit, donada la selecció de llibres que s'hi especificava. Entre les 31 obres que s'esmenten, 15-16 eren en francès, 7-8- en italià, una en llatí i la resta en castellà, de diversa temàtica com l'estratègia militar, fortificacions, ordenances militars, geografia i similars⁷⁵.

⁷⁵ *Diario de Barcelona*, 18 de desembre de 1807 (citat per Arranz 2001:87).

1.3.4. Relacions enginyers militars-mestres de cases

Des de la creació de l'Acadèmia, es crearen a la Barcelona fortes i estretes relacions laborals, entre els enginyers militars que hi ensenyaven o que treballaven a la ciutat i els mestres de cases locals com executors o assentistes de les grans obres. La Corona feia convenis mitjançant l'arrendament d'alguna explotació en règim de monopoli, molt habitual en l'època en l'àmbit administratiu amb el nom de *asientos* o assentaments. Els assentistes tenien un paper molt destacat en l'àmbit militar, tal i com s'exposa a l'*Ordenanza e Instrucción para la enseñanza de las Matemáticas* a l'Acadèmia de Barcelona de 1732. Durant el tercer curs dels ensenyaments en l'Acadèmia, els alumnes estudiaven una matèria dedicada al mètode de les obres que es gestionaven amb *asiento* o amb finançament de particulars, incloent tasques com elaborar relacions de despeses, certificar mesures i condicions en les quals s'havien de donar, etc. Els enginyers eren els encarregats de la gestió del treball, la quantitat i qualitat dels materials de construcció, les obligacions del personal i les normes a què havien d'ajustar-se els contractistes. Vauban ja feia aquestes recomanacions per a enginyers en la seva obra sobre direcció de fortificacions, obra transcrita per Belidor al 1769 intitulada *Instrucciones sobre la dirección* i que finalment va ser traduïda al castellà per Sánchez Taramás, professor a l'Acadèmia barcelonina (*Ilustración en Cataluña...* 2010:116).

El recurs dels assentistes privats naixia de la dificultat de l'Estat per tal de coordinar el gran nombre d'intermediaris que participaven en aquest tipus d'operacions⁷⁶. Un cop realitzada la subhasta pública i superades les desconfiances, la gestió quedava privatitzada parcialment. D'aquesta manera, els assentistes van assolir petits monopolis que els van proporcionar grans beneficis i els va permetre ascendir socialment (Molas 1971:94). Els subministraments de l'exèrcit, en tots els aspectes, havien de ser feina dels Intendants, especialment en temps de guerra i/o crisi, ja que aquest s'encarregava de contractar els subministraments i coordinar els

⁷⁶ Alguns assentistes es negaren en el regnat de Carles III a continuar amb els projectes iniciats per la falta de diners a la Hisenda pública.

subministradors amb les autoritats locals, etc. Però en èpoques de grans projectes, el volum de feina era massa gran i l'Intendent delegava algunes d'aquests projectes a aquests assentistes. A més, la suspensió de pagaments de l'estat de 1739 va ser un fet important, donat que molts negociants van trobar una sortida en els assentaments per poder recuperar-se.

Cap dels assentistes documentats es dedicava exclusivament a fer d'intermediari, sinó que llogava aquest assentament, habitualment relacionat amb el seu ofici, durant uns anys o unes operacions concretes. Per exemple, en el contracte de subministrament de l'exèrcit de 1739, Miquel Pujol, era confiter i s'encarregà de la provisió d'aliments, esdevenint ciutadà honrat; l'any 1745, el botiguer Francisco Feu, realitzà els uniformes; al 1763, Baltasar Bacardit i Esteban Mestres, sastres robavellers es feren càrrec del vestuari de les tropes. El fill del forner Clota subministrà pa de munició des de l'inici de la dècada de 1740 fins a 1784, i després esdevingué corredor de canvis. El seu soci Seguí féu el mateix camí, però esdevingué noble, mentre que el seu fill tenia una fàbrica d'indianes. Esteve Canals, botiguer, posteriorment establí una fàbrica d'indianes i el seu fill Joan Pau Canals, fou baró de la Vallroja i Director General de la Roja i Inspector General de Tints del regne (Molas 1971:95). Demestre i Bacardit, obtingueren el monopoli del vestuari de l'exèrcit i el 1760 foren nomenats nobles, abandonant el gremi de sastres (Molas 1971:99).

A banda dels propis assentistes, aquest sistema generava altres càrrecs com els anomenats "dependientes", és a dir, els subarrendats pels assentistes. Durant anys, reivindicaren tenir les mateixes condicions i exempcions que els assentistes però resultava impossible per a la Intendència concedir-los aquesta qüestió, degut a la gran quantitat de subcontractats que aquests projectes requerien. També aquests dependents mantenien negocis relacionats amb els subministraments, com es poden veure en diversos exemples en les obres, com és el cas de Joseph Cabó, fuster que al 1774 participà en el subministrament de *fajines* per a bateries i fortificacions i al 1780 d'estaques de pi per a la fortificació de la plaça d'Orà; a més, era el propietari de l'hostal d'en Canals al carrer Corretger, fet que li facilitava el contacte amb

negociants i transportistes d'altres poblacions (Arranz 1979: 698). En els concursos públics i competició entre les companyies que concursaven per un assentament es donaven en ocasions situacions irregulars amb suborns a funcionaris, millora de les condicions al mig del concurs, etc. També succeïa sovint que els competidors pactaven entre ells i s'unien en noves companyies, o bé es convocava el concurs a pocs dies de la seva resolució i per tant només es podien presentar les companyies de la mateixa ciutat. Observant l'ascens social dels assentistes i altres col·laboradors és evident perquè es generaven aquestes trampes en l'obtenció dels assentaments, i que a més a més fomentaven la polarització dins el món gremial entre els mateixos agremiats amb l'acaparament d'encàrrecs, en el cas dels mestres d'obres, com assentistes d'obres públiques i fortificacions, fet que es donà en els casos d'Ivern, Vallescà o Lletjós.

Aquests exemples contribueixen a argumentar que la contribució de l'exèrcit al desenvolupament econòmic de Catalunya fou determinant, com opinà Caresmar en el seu discurs de 1780, sense oblidar evidentment la resta de conseqüències de l'ocupació militar. Un dels elements cabdals en aquest aspecte fou que totes les empreses mediterrànies de Felip V van ser equipades a Catalunya. També trobem exemples d'acumulació de capital i noves possibilitats d'intercanvis amb noves rutes estables de navegació de cabotatge Barcelona-Cadis (Vilar 1991, IV:479).

Romà i Rossell, gran defensor dels gremis, argumentava que la seva participació en l'equipament de l'exèrcit era un factor determinant per valorar la seva tasca econòmica i social al llarg del segle. Capmany en canvi opinava que "errados han andado otros que, ignorando que en Cataluña las artes y oficios son tradicionales desde el siglo XIII, han creído que las guerras de sucesión de principios de este y el acantonamiento de tropas animaron la industria y manufacturas, sin reparar que de las innumerables ramos de artes que florecen en este Principado sólo cinco o seis tienen relación con el vestuario, armamento y forniture de la milicia" (citada per Molas 1971:94). L'activitat militar va reanimar la indústria

catalana entre 1714 i 1730 i posteriorment continuà amb nombrosos projectes, especialment de subministrament. Tot i això, cal no sobrevalorar els contractes militars i el seu paper en el desenvolupament econòmic del segle, malgrat que alguns gremis es van modernitzar davant aquesta demanda.

Cal destacar que en aquest estat de coses, la creació del Cos d'Enginyers Militars mitjançant el Reial Decret del 17 d'abril de 1711 a Saragossa on Verboom establí les diferents categories del cos (Enginyer General, Enginyer en Cap o de Província, Enginyer en Segon, Enginyer en Tercer i Designador o Delineant) marcà un punt d'inflexió, malgrat que l'assimilació militar no s'assolí fins el 1756. Aquest fet, juntament amb la creació de l'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona al 1720 i del seu reglament, aprovat el 1739, permet que es disposi d'uns professionals amb una sòlida preparació acadèmica, disciplina i organització eficient del treball (*Ilustración en Cataluña...* 2010:131). Aquesta nova organització estava recolzada en una sòlida distribució territorial, dividida en una sèrie de *Direcciones* amb les seves places dependents. A Catalunya però, pel seu posicionament en la Guerra de Successió, la seva importància com a posició de frontera i una línia de costa a defensar, esdevingué una de les *Direcciones* més importants i per aquest motiu el responsable havia de residir a Barcelona, ocupant el càrrec de Director d'Enginyers, precisament en la mateixa ciutat on també vivia el capità general. Del director depenien tots els enginyers destinats a Catalunya que l'any 1723 eren 34, 28 al 1728, i en el darrer quart del segle entre 11 i 15 (*Ilustración en Cataluña...* 2010:151). El Director havia de fer-se càrrec de les noves propostes i del manteniment i reparació de totes les muralles, fortificacions i edificis dependents de la cort, és a dir, fer projectes, reparacions, manteniment, pressupostos, execució de les obres, documentació escrita i gràfica, supervisió de les zones polèmiques (perímetres de seguretat, etc), informes, propostes i justificacions periòdics, ser vocal a la Junta del Port de Barcelona i portar la representació d'Enginyer General a la Reial Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona, segons el Reglament del 22 d'octubre de 1768 (*Ilustración en Cataluña...* 2010:151).

Tenint en compte l'exposat respecte a la feina dels enginyers a l'entorn de l'Acadèmia, tant dels alts càrrecs i la docència com de la feina pròpiament d'enginyeria, cal tenir en compte el que això suposà per als gremis de la construcció a la ciutat mitjançant la concessió dels assentaments. En primer lloc, cal tenir present que els mestres que eren socis i caps de la companyia havien de ser capaços d'interpretar correctament els plànols delineats pels enginyers, fer mesuraments i anivellaments, construir xindris, modelar plantilles per als picapedrers i resoldre problemes que exigien coneixements prou elevats de dibuix, estereotomia, mecànica, etc. Alguns gremis van entrar en un altre món de coneixements més elevats en la col·laboració amb l'exèrcit, camí que esdevingué el més clar per a l'enriquiment, l'augment de cultura i l'ascensió social en diversos sectors, també en l'àmbit de la construcció, al segle XVIII. La relació que s'establia entre els enginyers i els mestres de cases era de subordinació, a la pràctica feien de directors i executors de l'obra respectivament. Els enginyers en la seva estada a Barcelona buscaren cercles de relació amb els estaments privilegiats locals com els militars i noblesa, però també amb científics i amb l'elit dels mestres gremials, que pertanyien a un sector professional que sense considerar-lo comú, mantenia similituds professionals (Montaner 1990:177). Aquest ascens, no només econòmic, sinó científic i social va permetre aquesta elit de mestres de cases accedir a càrrecs administratius de rellevància. Fou el cas de fins a cinc membres de la dinastia Juli que van mantenir el càrrec de mestre d'obres municipal de Barcelona, des de 1690 o 1695 fins a 1766 i van tenir contactes amb Viladomat, Conrad Rudolf i Bibiena com a part del cenacle d'artistes de l'arxiduc Carles d'Àustria, a més dels posteriors contactes amb diversos enginyers francesos i valons. També és el cas de la dinastia Martí, els membres de la qual ocuparen el càrrec de Mestre major de les obres reials d'arquitectura civil de la plaça de Barcelona, des de 1716 a 1762, període en el qual van mantenir una amistat amb Alexandre de Retz. Posteriorment, aquest càrrec es desdoblà en dues places i passaren a ser ocupades per Joan Garrido i Bertran i Joan Soler i Faneca, qui abans de ser nomenat Mestre d'obres de la Intendència, havia estudiat amb l'enginyer Joan Escofet i Palau.

En el cas de la família Renart, ocuparen el càrrec de Sobrestant major o primer de les obres de fortificació de Barcelona. Josep Renart i Closes ho féu entre 1779 i 1822 i en les seves memòries personals i professionals, intitulades *Quincenarios* explica com la majoria dels seus mestres havien estat enginyers militars, entre els quals es comptaven Sánchez Taramás, Belestá o Sara; a més, havia estudiat matemàtiques al Col·legi de Cordelles en l'època en què el dirigí Pedro de Lucuze. També Josep Marc Ivern (1727-1797) era un a mestre de cases de família assentista que sovintejava les tertúlies de marquès de Llió, amic de Pedro Martín Cermeño (1722-1792). Es té constància documental de la correspondència que Ivern mantingué amb ell quan el segon marxà a Galícia (Montaner 1990:178). Joan Fiter (1670-1720), havia aconseguit el títol de mestre l'any 1697, i juntament amb Anton Debon (??-1730) i Pere Bertran i Tap (1677-1751) van formar una companyia que s'encarregà de gairebé la totalitat de l'obra de la Ciutadella. Fiter estava molt interessat en estereotomia i va tenir relacions laborals amb Verboom, de Retz i Montagu. Altres mestres de cases també es van especialitzar en la formació de companyies assentistes per a obres militars com Bosch, Bertran, Ferrer o Serra i potser també van tenir l'opció d'assistir a les aules de l'Acadèmia.

Per aquest motiu, podem afirmar que l'elit cultural del període 1770-1800 en matèria constructiva i arquitectònica s'aplegava en un mateix cercle cultural entorn de Soler i Faneca, com el seu amic Josep Renart i Closes o i Ignasi March, traductor de Milizia. En tenim alguns exemples a partir dels comentaris de Renart, per exemple: “[...]de las matemáticas puras basta saber su demostración de un autor sólo, que el perder el tiempo en saber las otras demostraciones de otros autores. Así me lo decía el segundo maestro que tuve de Matemáticas, el mariscal de campo D. Antonio Sara, virtuoso sabio maestro que fue de la Academia de Matemáticas de Barcelona [...]”⁷⁷; o bé, “decía a los ingenieros Pedro Cermeño, ingeniero director que fue de este Principado de Catalunya: a los maestros albañiles que son hombres consumados en la práctica, de ningún modo se debe despreciar: porque nosotros sin

⁷⁷ BNC, Fons Renart, Primer Quincenario.

ellos no somos nada y ellos sin nosotros lo son todo...”⁷⁸; i també “desgraciado el asentista que entre a hacer una obra en contra del gusto de los ingenieros”⁷⁹. Aquests comentaris, ens donen mostra de les relacions que s’establiren entre enginyers i mestres de cases locals, contínues, desiguals i de coneixements i formació.

Arranz afirma que en algunes èpoques, l’acadèmia permetia l’assistència de paisans, malgrat que no se’n pot precisar el nombre. En una altra publicació, especifica que es preveia la inclusió de 5 membres no militars en cada promoció d’alumnes (*Catalunya i l’exèrcit...* 1981). Mestres de cases com els que hem anomenat anteriorment fan pensar que aquest accés directe a l’Acadèmia existia, com en el cas de Josep Prat, amic de Cermeño, potser també Pere Serra i Bosch (1762 o 1765-1840?) qui a més era militar, o Ignasi March. Entre els assentistes, Josep Ferrer (1737-posterior a 1793) o Narcís Serra probablement accediren a les classes, mentre que els altres segurament tenien relació directa amb els enginyers i es formaren amb lliçons tècniques particulars. En un cas concret se sap amb tota seguretat que va poder assistir a classes, l’agrimensor Bonaventura de Ávila, qui a més signava les seves obres com “ex-académico de la real academia...” (Montaner 1990:167).

La influència de l’Acadèmia de Matemàtiques i dels enginyers en la seva òrbita en els mestres de cases de la ciutat i l’arquitectura local en general és més que evident i es pot concretar en tres factors: en primer lloc a través de les obres traçades i dirigides pels enginyers, on intervingueren gran quantitat de mestres catalans, com assentistes o paletes; també en el cas de l’elit de mestres de cases, ja que el contacte amb els enginyers foren més personals, assistiren a classes o lliçons particulars i tingueren accés als llibres i als plànols que circulaven entre els primers; per últim, i en relació al sector més ampli de mestres de cases, mitjançant l’ús dels manuscrits de classes que circulaven i dels llibres de Lucuze, March i Sánchez Taramás que crearen una base tècnica prou sòlida per als mestres des dels anys 1770, amb

⁷⁸ BNC, Fons Renart, Cartes, Carta 10.

⁷⁹ BNC, Fons Renart, Cartes, Carta 20.

elements molt didàctics i suficients per al seu suport tècnic en qüestions de tota mena (Montaner 1990:181).

1.3.5. Aportacions dels enginyers a l'arquitectura catalana

Els enginyers militars a Catalunya aportaren principalment una nova capacitat científica a un nivell més tècnic que se centrava en racionalitzar les intervencions en el territori, els aixecaments topogràfics de manera científica i exacta, el traçat dels plànols dels projectes, els càlculs dels pressupostos de les obres, o intervenir en l'estructura de camins, carreteres, ponts canals, noves poblacions, etc. Alguns exemples ens mostren el que podia comportar la seva feina amb tasques com la desenvolupada l'any 1756 per Manuel Sánchez Campay (1724-??), qui va rebre l'encàrrec de viatjar per totes les poblacions de Catalunya per estudiar projectes de col·locació de noves casernes en un futur.

La capacitat planificadora, una de les bases del reformisme borbònic i de la vessant més pràctica de la Il·lustració en general, també es va estendre a altres ciutats. Aquesta qüestió comportava de retruc una especialització i qualificació dels professionals que hi intervenien i per aquest motiu s'introduí en els projectes arquitectònics una memòria anàloga que incloïa també materials gràfics i econòmics, mesura també motivada per la quantitat de persones que treballaven en una obra, la importància d'una referència per a l'actuació de tots ells en una mateixa direcció i la millora de la didàctica dins una obra per tal de transmetre conceptes, idees i ordre de més manera més eficient i clara⁸⁰. Precisament, l'aspecte de la claredat fou una de les majors aportacions dels enginyers, no només en qüestions d'organització i jerarquia en el treball, sinó també a nivell estètic amb una arquitectura classicista, molt funcional i d'escassa ornamentació, influïda clarament pel classicisme francès. Aquesta arquitectura se separava del barroc per una pura actitud d'economia, de qualitat tècnica i de simplicitat, idees que coincidiren amb l'arquitectura oficial que es pretenia propagar, des de

⁸⁰ Recordem que l'alta mobilitat dels enginyers també implicava que diversos professionals passessin pels diversos càrrecs d'una mateixa obra i per tant s'havia de continuar amb el projecte amb les mateixes condicions.

la Real Academia de San Fernando com veurem a continuació (Montaner 1990:182). El llenguatge dels edificis de la plaça d'armes de la Ciutadella són bona mostra d'aquest llenguatge simplificat de la pedra que en mostra la qualitat del material, línies verticals resoltes amb la síntesi de la idea de la pilastra, línies horitzontals amb cornises, línies de forjat i d'imposta, ritme dels arcs, repetició dels elements finestra, etc.

1.3.5.1. Relacions Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona amb Real Academia de San Fernando

Amb la creació de l'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona al 1720 per a la formació d'enginyers seguint el model francès, s'assolí la fita d'adquirir formació tècnica i científica molt superior al nivell dels professionals associats als gremis, i necessaris per resoldre els problemes constructius que es poguessin donar. Aquests enginyers abordaren tota mena de funcions constructives, militars però també civils. Amb l'establiment l'any 1752 de la Real Academia de San Fernando de Madrid s'introduí entre les seves funcions més destacades la formació d'arquitectes a partir de 1759 amb l'objectiu d'evitar els excessos del barroc, molt propis dels gremis, i racionalitzar les inversions en les obres, tant civils com religioses. La institució de seguida començà a implicar-se en àmbits de la construcció civil i d'obres públiques, entrant en competència per controlar i realitzar aquelles obres que contribuïssin a la millor articulació del territori i a l'ornament de les ciutats.

Mitjançant la Reial Cèdula del 30 de maig de 1757, la Real Academia de San Fernando inicià els seus estudis d'arquitectura que es van dur a terme fins a 1847. L'estil dominant d'aquesta acadèmia fou el classicisme tant d'origen francès com italià, ja fos per palaus com en esglésies o ponts, i els seus estudis tenien coincidències amb els dels enginyers militars, ja que encara no existien els enginyers civils. Les obres i tractats més habituals foren entre d'altres l'*Arquitectura Hidràulica* (1737-1755) de Belidor o *Elementos de Matemáticas* (1779-1787) de Benito Baïls, professor de l'acadèmia.

La importància de San Fernando fou encara major quan Carles III ordenà que l'acadèmia servís de tribunal per a la “censura y aprobación de los planos y diseño de cuantas obras se pretendan construir en España”, no només dels projectes, sinó de la composició artística, a través dels Reials Ordres de 1777, 1779 i 1784, amb les quals s'establí que cada obra que es dugués a terme amb cabdals públics havia de ser admesa per l'acadèmia amb plànols i dibuixos. D'aquesta manera, durant el tercer quart del segle XVIII, la Real Academia de San Fernando i posteriorment la de San Carlos de València van controlar totes les obres civils que van realitzar els enginyers militars, però com que els seus estudis eren molt similars, no van tenir massa episodis de grans desavinences (*Ilustración en Cataluña...* 2010:158). Fins aleshores, durant tota la primera meitat del segle, l'estil dominant havia estat el barroc acadèmic d'influència francesa amb mostres significatives a Barcelona com l'església de la Ciutadella⁸¹, la Universitat de Cervera, Sant Miquel del Port o Sant Agustí Nou.

Carles III donà prioritat en el seu projecte de reforma de l'Estat a la creació i renovació de les infraestructures de la península, fet que requeria grans canvis a nivell polític i econòmic. L'any 1777 es nomenà el Conde de Floridablanca Secretari d'Estat, recolzat per dos càrrecs adjunts que van ocupar Sabatini i Campomanes. Per tal d'adequar les tasques dels enginyers militars a les noves necessitats de l'Estat, el 1774 es crearen subdivisions en el Cos d'Enginyers: acadèmies militars, de places i fortificacions; camins, ponts i edificis d'arquitectura civil; canals de rec i navegació i altres obres relatives. Sabatini es va encarregar de la branca civil dels enginyers militars i Campomanes de la política de transformació territorial recolzat pels arquitectes de l'acadèmia, als quals va dotar l'any 1777 del control de l'obra pública. Manuel Novóa opina que a Catalunya la seva influència no va ser tant important, ja que l'any 1775 s'havia creat l'Escola Gratuïta de Dibuix per impuls de la Junta de Comerç (*Ilustración en Cataluña...* 2010:160). No compartim l'opinió de Novóa, donat

⁸¹ Precisament la construcció de la Ciutadella fou un model per a la resta de ciutadelles de la península construïdes amb sistema abaluartat com les d'El Ferrol, La Carraca o Cartagena.

que en qüestions d'organització fou la Real Academia de San Fernando encapçalant les institucions més properes a la cort les que precipitaren juntament amb altres qüestions el tancament de l'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona, a més d'impedir que es donessin classes d'Arquitectura de caire acadèmic a la ciutat fins a 1815, a banda de la seva influència fonamental en aspectes relatius a l'estètica i ala introducció del neoclassicisme.

1.3.5.2. L'obra dels enginyers militars a Barcelona

L'obra dels enginyers militars a la ciutat de Barcelona s'ha de valorar en diverses vessants. En una dimensió més tècnica o inclús estètica, cal destacar que les seves aportacions amb noves tècniques constructives, per exemple, en la introducció de l'estil anomenat “art abaluartat català” i que es concreta com a màximes expressions d'aquest en la Ciutadella i, fora de la ciutat, en el castell de sant Ferran de Figueres. No podem obviar que Barcelona havia triplicat el seu nombre d'habitants en poques dècades i per aquest motiu aparegueren noves necessitats. En un sentit urbanístic i de retruc fins i tot social de la comprensió de la ciutat, els enginyers militars projectaren una fonamental millora del port, amb objectius militars però contribuint també al desenvolupament del comerç; la construcció de la Barceloneta, el primer barri extramurs amb un pla urbanístic barroc ortogonal de primer línia a Europa; s'obriren nous espais i passejos com el de l'Esplanada o la Rambla, a partir d'aleshores, via principal de la ciutat; s'urbanitzà el Raval per distribuir millor, gestionar i racionalitzar l'esmentat augment demogràfic i s'obriren també nous carrers i vies, especialment en aquesta zona, com el carrer del conde del Asalto o Nou de la Rambla; es construïren edificis religiosos com el convent de sant Agustí Nou també al Raval; a més, s'encarregaren de projectar edificis públics o camins, abastiment d'aigua i obres hidràuliques (Montaner 1990:19).

En la vessant didàctica, cal recordar que els enginyers introduïren una formació científica i una metodologia d'ensenyament d'un nivell més d'acord amb la ciència moderna. Els nous centres docents, dedicats a la cultura i la investigació amb caràcter acadèmic, van permetre la difusió i l'aprofundiment en els nous estudis; com en el cas de l'Acadèmia de Matemàtiques

de Barcelona i la seva tasca respecte els enginyers però també en l'àmbit civil, respecte els professionals de la construcció locals.

En l'aspecte professional i social dels oficis, cal tenir present la tasca dels enginyers en les seves relacions amb altres gremis, assentistes i contractistes locals, amb qui compartien experiències a les obres i coneixements a les aules, classes privades i publicacions especialitzades, malgrat el ferri control des de la Jefatura de Ingenieros i amb els seus dissenys supervisats per la Real Academia de san Fernando. El treball en grans obres i el sistema assentista de treball promogué la divisió del treball en l'àmbit militar i també civil, i la participació de gran nombre de persones en els projectes, de manera que podem dir que la identificació de l'autor d'un projecte és molt complexa i que en tot cas podem destacar el principal ideòleg i/o el director i supervisor del projecte, però habitualment veurem reflectides la categoria de la formació dels seus artífexs o potser fins i tot el seu focus principal de coneixements i estudis.

A continuació, i per aportar una síntesi⁸² del que significà el pas dels enginyers militars per Barcelona i l'establiment de la Reial Acadèmia de Matemàtiques, relacionem breument algunes obres civils i militars, seleccionant exemples de cada tipus per tal de mostrar la gran diversitat de treballs que realitzaren, tractant de buscar les seves similituds i aplicacions i la seva contribució al desenvolupament urbà. Els presentem en dues categories, ja que els projectes anteriors a 1770 són antecedents del nostre estudi i els posteriors a 1770 els que pertanyen més pròpiament a la nostra cronologia de treball.

- Projectes anteriors a 1770: l'edifici de l'Acadèmia Militar de Matemàtiques i quarter de cavalleria (1720-1759); Ciutadella i capella (1717-1729); la Barceloneta i Sant Miquel del Port (1753 -1755); Projecte del Port de Cermeño (1749) i reforma (1751-

⁸² No entrarem en detall d'aquestes construccions i projectes, donat que en el Bloc 3 ens dedicarem al seu estudi dins el context de reforma i renovació de la ciutat, com a encàrrecs públics.

1772); Convent de Sant Agustí Nou (1728-1760); Col·legi de Cirurgia (1762-1764); Sant Felip Neri (1721-1752); Santa Marta (1736-1747).

- Projectes desenvolupats a partir de 1770: Rambla (1772-1778); urbanització del Raval (des de 1787); Passeig de l'Esplanada (1797-1802).

1.3.5.3. Fortuna crítica dels enginyers a Catalunya

Com hem pogut veure, la influència dels enginyers militars i de l'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona és fonamental i imprescindible per comprendre, no només l'evolució de l'arquitectura catalana al segle XVIII, sinó també entendre qui són els seus artífexs, tant militars com civils, tant locals com forans, i poder ocupar-nos de la seva formació per situar les seves obres i els seus mecanismes de treball. El cas per tant dels enginyers és cabdal, ja que projectaren, traçaren i dirigiren totes les fortificacions i obres públiques del segle, a més de donar a conèixer la seva metodologia, difondre els tractats d'enginyeria i exercir de mentors dels mestres de cases barcelonins.

Tot i això, la historiografia catalana ha estat injusta amb ells, probablement per qüestions polítiques i/o ideològiques, tal i com presentem en l'Annex I. En tenim un exemple en la consideració que per exemple Raimon Casellas tenia sobre aquest col·lectiu, negant amb un cert infantilisme (Arranz 2001:95), la influència dels estímuls forans en el que ell anomena el “renaixement de l'art barceloní” en la primera meitat dels segles XVIII. Casellas sembla no acceptar que el govern borbònic contribuís en alguna mesura al desenvolupament cultural i artístic de Catalunya i opinava que el retorn a l'ordre d'aquest període era motivat per Viladomat, un pintor català, encara que hagués estat deixeble de Bibiena. Casellas desenvolupà l'idea de Piferrer a *Bellezas y recuerdos de España*, on atribuïa a Viladomat el paper de conductor artístic del seu poble, amb el redescobriment de la bellesa del qual s'havia apartat (Piferrer 1839:83-84), una imatge molt pròpia d'un heroi romàntic a la qual Casellas hi afegeix un component nacionalista. Per exemple, Casellas opinava d'entrada positivament sobre els enginyers, Sant Miquel del Port i Cermeño quan escrivia que l'església li semblava

un “estimable exemple d’ordenació tan escaient com precisa, on alternen els tres ordres grecs, adoptant-se el corinti, en bellíssimes proporcions” (Casellas 1907:67). Tot i això, no sembla conforme en atribuir-li el mèrit a Cermeño i continuava desprestigiant la tasca dels enginyers i sempre deixant marge a la glorificació del pintor Viladomat: “Encara que per al temple havia donat la idea general un enginyer militar, don Pedro Cermeño, principalment va dirigir les obres l’arquitecte català don Damià Ribas, qui sap si deixeble de Viladomat”. Finalment, ha de reconèixer indirectament la importància dels enginyers militars en la transformació de Barcelona en aquest període de renaixement, encara que només fos pel volum de treball que arribaren a generar, i escriu que “aquesta intervenció d’enginyers militars en les construccions barcelonines no és pas un exemple únic en la història de la nostra arquitectura en aquells temps de militarisme”.

Un altra mostra d’aquesta omisió expressa, és la de Martinell que en els seus treballs no esmenta els enginyers, només en descriu breument alguna de les seves biografies i obres (Arranz 2001:96). Duran i Sanpere tampoc es preocupa del seu estudi, però en reconeix alguns dels seus mèrits, per exemple en el cas de qüestions estètiques, en aquest cas valorant l’obra de Cermeño: “Aquests enginyers militars són els que contribueixen amb llurs normes de severa correcció a evitar que l’estil xurrigueresc, aleshores de moda, s’emparés en la nostra arquitectura civil i religiosa” (Duran i Sanpere 1972, II:659).

Bona mostra d’aquesta falta de reconeixement i estudis al respecte ens la dona l’escassa bibliografia sobre el tema, qüestió que darrerament alguns estudiosos han provat de millorar com Pere Molas, Manuel Arranz o Josep Maria Montaner, malgrat que els seus estudis són accessòris i complementaris a les seves línies de recerca principals. Altres estudiosos han convertit el treball dels enginyers militars a Catalunya en el seu tema principal de recerca, procedents tant de l’àmbit militar o l’enginyeria com Juan Carrillo de Albornoz o del camp de la història, l’art i l’arquitectura com Muñoz Corbalán o Alfaro.

A banda dels estudis més concrets o monografies sobre aquesta temàtica, creiem que la tasca dels enginyers militars a Catalunya mereix una major atenció en relació a la seva influència estètica, tècnica arquitectònica, però també docent, social, d'organització del treball i de comerç i encàrrecs artístics i les relacions internes d'aquests. Per aquest motiu hem dedicat aquest capítol a les seves innovacions i principals artífexs a Barcelona.

1.4.L'elit dels Mestres de Casesi les seves biblioteques

En relació a l'elit de mestres de cases barcelonins que mitjançant la seva formació i interès per les noves idees en l'arquitectura van exercir de figures de transició –veure annex II-, hem cregut oportú sintetitzar aquells llibres que han destacat entre les biblioteques dels artífexs que hem anat descrivint i que coincideixen en la majoria dels casos (Montaner 1990:428).

Pel que fa als tractats d'arquitectura, en el cas dels italians, Alberti (1451), Vignola (1530), Serlio (1561), Palladio (1570), Scamozzi (1615) foren revalorats i reeditats. La tractadística clàssica és present en les biblioteques, com Vitruvi, Alberti, Palladio i Serlio, a més de les versions de Vignola, habitualment passades pel sedàs francès, a més d'altres més moderns com Guarini o Milizia. També cal pensar en l'influx d'Antonio Ginesi que residí uns quants anys a Barcelona. En els cas dels tractats francesos, cal destacar Delorme (1567), d'Avilier (1641), Perrault (1674), F. Blondel (1675), Felibien (1676), Le Clerc (1714), Laugier (1753), Jombert (1764), J.F. Blondel (1771); i en els espanyols fray Lorenzo de San Nicolás, Juan de Arfe y Villafañe, Anastasio Genaro Brizguz Brú.

En el cas dels llibres sobre Belles Arts en general, *El Arte de saber ver...* de Milizia, *Observaciones sobre las bellas artes entre los antiguos* de Bosarte. Buchotte, Bibiena i Pozzo en l'àmbit del dibuix i perspectiva i els llibres de viatges i reculls de monuments Jean i Daniel Marot, gravats de Piranesi i Valadier. Per l'estereotomia Delorme (1576), Derand (1643), Desargues (1643), Frézier (1737), De la Rue (1764), Simonin (traduït al castellà al 1795), a més de Baïls o Tosca.

En l'àmbit de l'enginyeria, més concretament en arquitectura militar destaquen Belidor, Vauban i Le Blond, Sebastián Fernández de Medrano i Félix Prosperi, a més de Lucuze, i la traducció de Muller de Sánchez Taramás, i l'ampliació de Lucuze que féu Ignasi March. En l'arquitectura hidràulica i camins, Gautier i Ardemans. Pel que fa a les matemàtiques, Ventura de Ávila, Corachán Garcá, Puig, Poy, López, Plo y Camín (1767), a més de Castañeda, Baïls, Brizguz, Giovanni Branca (1714), Valzania (1792).

Gràcies a la comparativa de les formacions d'aquestes mestres de l'elit gremial, i sobretot de les seves biblioteques, es poden establir els trets en comú d'aquest sector, el seu cercle de relacions, el tipus de feina que desenvolupaven i les seves bases culturals d'artífexs com Renart, Serra, Bosch, Bertran, Soler i Faneca, Ivern, Ribes i Mas entre d'altres (Montaner 1990:438). Tots ells coincideixen en les seves intervencions en projectes i/o contractes d'obres importants, públiques o privades; la possessió de biblioteques d'arquitectura importants; la participació en diversos tipus de negocis i ascensió social; la intervenció en obres militars i dependents de la intendència; l'establiment d'amistats i relacions amb enginyers; el seu control de càrrecs de mestres d'obres de les institucions; un cos de coneixements arquitectònics amb importància en l'àmbit militar, de camins i hidràulica; la seva participació cenacles i acadèmies artístiques o científiques de tota mena o importància; i la realització de peritatges i dictàmens com a mestres de prestigi. Amb el retorn del classicisme encara en un àmbit barroc i posteriorment amb la introducció pròpiament del neoclassicisme, l'activitat dels enginyers militars, els nous llibres, els viatges a l'estranger i la presència d'estrangers a Barcelona, els pensionats, la fèrria política de san Fernando i les seves publicacions, van aportar una nova concepció de l'arquitectura que malgrat xocar frontalment amb el tradicional sistema gremial, va trobar en l'elit del Gremi de Mestres de Cases i Molers de Barcelona uns aliats indispensables que van exercir de baules de transició.

1.5. La Junta de Comerç i l'arquitectura

A finals del segle XVIII i els primers anys del s. XIX, les escoles de la Junta de Comerç eren el focus cultural i artístic més qualificat de Catalunya, com es pot veure en l'Annex I. Malgrat que la Junta no va aconseguir un permís per tenir una Classe d'Arquitectura fins al 1815, va iniciar les gestions molt abans de la seva concessió, sobretot a través de l'Escola Gratuïta de Dibuix, de la que en parlarem més endavant, en la seva vessant estrictament de dibuix.

1.5.1. Les sol·licituds de la Classe d'Arquitectura

Com veurem més endavant, ja l'any 1758 s'envià una sol·licitud al rei signada pels germans Tramullas (Manuel 1715-1791 i Francesc 1717-1773), juntament amb un nombrós grup d'artistes de prestigi, encapçalats pels més cèlebres, a més de representants dels mestres de cases, escultors i argenters que sol·licitaven poder crear alguna escola, acadèmia o institució que els permeti ensenyar fora del gremi. Al 1763, ja constituïda la Junta Particular de Comerç de Barcelona, envià aquesta una nova sol·licitud a la Real Academia de San Fernando. Entre 1767 i 1771 fou el comte de Ricla qui féu gestions per promoure una acadèmia de les tres nobles arts aprofitant les infraestructures i instal·lacions dels col·legis de Betlem i Cordelles, després de l'expulsió dels jesuïtes. Va escriure a San Fernando i al·legava que en el seu nou projecte per aquests col·legis, aquesta era una possible solució donades les dificultats per trobar un local on situar una nova acadèmia de les tres nobles arts; però amb la marxa a Madrid del comte de Ricla el procés quedà aturat. La resposta va arribar el 1772 i explicava que el rei havia decidit deixar a part les classes d'arquitectura i dibuix del nou projecte del col·legi de Cordelles (Montaner 1990:321).

Un canvi de rumb en aquest procés es produí l'any 1773, quan davant les reiterades negatives de crear una acadèmia, la Junta de Comerç decidí engegar una escola de dibuix i gravat que inicià les seves activitats el 1775, és a dir, que sense impartir classes pròpiament d'arquitectura, els alumnes interessats en algunes vessants de la formació d'un arquitecte

podien assistir a classes de dibuix⁸³. L'any 1779, la Junta de Comerç es reuneix per tornar a sol·licitar a Madrid l'ampliació de les classes impartides a l'Escola amb ensenyaments d'arquitectura. La sol·licitud fou de nou desestimada, malgrat que la Junta continuà amb el seu projecte d'acadèmia amb accions com l'adquisició de dibuixos de Mengs a través de José Nicolás de Azara (1730-1804), entre d'altres iniciatives.

De nou, una fita fonamental en la liberalització dels oficis, i per tant també en l'àmbit de les arts, fou la Reial Ordre del 2 d'agost de 1785 a través de la qual es declaraven lliures les activitats artístiques. Entenent aquesta iniciativa com una porta oberta als seus objectius d'obtenir permís per crear una acadèmia, es tornà a sol·licitar una autorització que fou novament desestimada. L'any següent demanaren de nou l'ensenyament d'arquitectura, geometria pràctica i especulativa, sense èxit. Davant d'aquestes noves negatives, la Junta acordà unilateralment l'any 1787 establir una classe d'arquitectura i comprà llibres d'arquitectura i art, malgrat que el projecte triga uns anys a desenvolupar-se. A més dels problemes administratius, la falta d'un arquitecte acadèmic que pogués donar classes i fos vist amb bons ulls per la Real Academia de San Fernando fou un altre dels motius per l'aplaçament. Recordem que qualsevol mestre de cases o professional de l'arquitectura que volgués assolir el grau d'arquitecte acadèmic havia de passar l'examen de l'Academia que només es realitzava a Madrid i que difícilment superaven tots aquells sol·licitants que no hi haguessin estudiat, pel recel que despertaven entre els censors. Per aquest motiu Pasqual Pere Moles (1741-1797), director de l'Escola Gratuïta de Dibuix, va advertir a la Junta l'any 1791 que, en cas que Soler i Faneca morís, no quedaria cap mestre de cases a Barcelona prou qualificat per acabar les obres de Llotja, però tampoc per ensenyar arquitectura⁸⁴. En aquesta

⁸³ En el següent capítol podrem veure com a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona es formaven professionals de molts sectors diversos i que tenien en comú la importància del dibuix en els seus oficis, per exemple, mestres de cases, pintors, argenters, estampadors, etc.

⁸⁴ Aquesta qüestió tampoc era una opció segura, donat que Soler i Faneca mai va assolir el títol d'arquitecte acadèmic per la Real Academia de San Fernando i per aquest motiu possiblement tampoc se l'hagués considerat

reunió, la junta acordà fer-se responsable de formar un arquitecte prou qualificat per desenvolupar aquestes tasques.

Un canvi es produí en l'opinió dels experts de l'Academia de San Fernando quan el 20 de novembre de 1797 la Junta envià un pla d'estudis o "Reglamento para el establecimiento del estudio de la Arquitectura" més concret que s'organitzava en tres sales: una de geometria especulativa i pràctica amb un dibuixant i dues d'arquitectura, una de primers elements d'arquitectura amb un tinent de director i una altra d'arquitectura de caràcter superior amb el director (Montaner 1990:330). Els estudiants havien de ser majors de 14 o 15 anys, havien de saber dibuix amb un certificat del director de l'escola i saber llegir i escriure i aritmètica i a partir d'aquests coneixements passarien per les tres sales esmentades. El Reglament fou enviat el 6 de desembre de 1797, paral·lelament a la sol·licitud aprovada per la Junta del mes d'octubre del mateix any per tal de poder afegir la classe d'arquitectura als estudis de pintura, escultura i gravat de l'Escola. Finalment la Real Academia de San Fernando l'aprovà amb variacions i l'agost de 1799 es presentà el Reglament definitiu que, malgrat haver estat acceptat no es va poder posar en marxa per falta de fons. Durant la Guerra del Francès, i sota la direcció de Flaugier (1757-1813), es van fer classes d'arquitectura a l'Escola Gratuïta de Dibuix, però per part de Lucini i Cornevale. Acabada la guerra es reprengué el projecte i l'any 1815 s'iniciaren les activitats de la Classe d'Arquitectura sota la direcció de Celles.

1.5.2.La direcció de la Classe d'Arquitectura

El darrer punt de conflicte tenia a veure amb el futur director d'aquesta nova classe, ja que el perfil necessari per ocupar la plaça no encaixava amb cap dels mestres ni arquitectes catalans del moment. Les úniques opcions que quedaven era triar un arquitecte acadèmic de fora de Catalunya o bé una jove figura en formació, com era el cas d'Antoni Celles que encara estudiava a Madrid. Aquest pas fou decisiu i ja el 1797 es demanà de manera interna crear

una persona apta per impartir aquestes classes, encara que sí per concloure les obres de Llotja, tasca que va dur a terme fins a la seva mort l'any 1794.

una comissió de la Junta per estudiar aquest tema exclusivament que finalment va estar formada pel marquès de Ciutadilla, Ramon de Savassona, Joaquín de Roca i Batlle i Francesc Puget i Clanina que presentaren un informe amb les seves conclusions el 6 de març de 1797. A partir d'aleshores aquesta comissió va rebre tres sol·licituds de direcció (Montaner 1990:334). La primera de Tomàs Soler i Ferrer que el 3 d'abril de 1797 sol·licità que se'l tingués en compte per la plaça⁸⁵. La segona, la va remetre Ignasi de Tomàs, que s'havia format arreu de Catalunya amb Josep Prat⁸⁶ i havia estudiat a la Real Academia de San Fernando amb Ventura Rodríguez (1717-1785) i Alejandro Velázquez entre 1767 i 1774, on es titulà el 6 de març de 1774. Per aquestes referències sembla evident que Ignasi de Tomàs tenia uns coneixements i una consideració social i professional, pel fet de ser arquitecte acadèmic, molt superiors als de Soler i Ferrer. El tercer sol·licitant era l'arquitecte acadèmic Eusebio María de Ibarreche, que presentà un pla d'estudis per a la futura Classe d'Arquitectura. Una comissió formada *ad hoc* per Salvador Gurri (1749-1819), director d'escultura, Pere Pau Montaña (1749-1803), director de l'escola, Josep Mas i Dordal, mestre de cases i fonts municipal, i Tomàs Soler i Ferrer⁸⁷, arquitecte de les obres de Llotja, examinaren la sol·licitud i el pla d'estudis d'Ibarreche i en feren un informe negatiu emès el 23 de febrer de 1801 amb l'argument que aquest projecte no mostrava una concepció prou moderna de l'arquitectura i

⁸⁵ Cal tenir en compte que des de la mort de Joan Soler i Faneca, pare de Tomàs Soler i Ferrer, l'any 1794, aquest havia heretat el càrrec de Mestre d'obres de la Intendència de Catalunya i per aquest motiu s'estava encarregant de les obres inacabades de Llotja i tingué un paper destacat en les grans obres que es duïen a terme en la ciutat, especialment per als preparatius de la visita reial de 1802, juntament amb Pere Pau Montaña, qui des de 1797 ocupava el càrrec de director de l'Escola Gratuïta de Dibuix. És important tenir present el paper de Soler i Ferrer en aquell moment, ja que formava part del grup d'experts que prenia decisions de caire artístic dins la Junta de Comerç i era un home de plena confiança per la institució.

⁸⁶ Recordem que Josep Prat i Delorta (1726-1790) fou un dels pocs membres del Gremi de Mestres de Cases i Molers de Barcelona que aconseguí obtenir el títol d'arquitecte acadèmic que li fou concedir en la sessió del 6 d'octubre de 1774 en un segon intent i amb la intercessió de Pedro Martín Cermeño, després de la negativa obtinguda al 1771 (Arranz 1991:365). Amb aquesta concessió, i entre altres honors, Prat podia exercir el seu ofici sense estar agremiat a cap corporació i, de fet, quedava automàticament fora del Gremi de Mestres de Cases i Molers de Barcelona i podia perdre la seva titulació en cas de tornar a ingressar-hi.

⁸⁷ Recordem que Soler i Ferrer, tot i formar part d'aquesta comissió, també concorria per aquesta plaça de director.

mantenia encara tints molt barrocs i tradicionalistes en el model d'ensenyament i formació. Finalment cap dels tres aspirants aconseguí la plaça, sinó Antoni Celles.

Per entendre la decisió de la comissió cal remetre's a 1792 quan la Junta acordà enviar Soler i Ferrer a Roma per continuar amb la seva formació, però no es pot demostrar que hi anés, sinó tot el contrari, ja que la documentació confirma que va restar a Barcelona col·laborant amb el seu pare fins a la seva mort d'aquest al 1794, dedicant-se a partir d'aleshores i fins 1802 a acabar les obres de Llotja, a més d'altres projectes⁸⁸. És evident que si va ser a Llotja en aquest període no va poder viatjar a Roma. En el seu lloc, l'any 1802 Antoni Celles fou pensionat a Roma, i per la seva tria semblava evident que la Junta va preferir enviar un acadèmic. Davant d'aquesta situació, queda clar que ni Soler i Ferrer ni Ibarreche tenien possibilitats d'aconseguir el càrrec; en el cas de Soler i Ferrer tenia tota la confiança de la Junta però com que no era arquitecte acadèmic, potser s'haguessin trobat amb altres entrebancs i discrepàncies amb la Real Academia de San Fernando; en el cas d'Ibarreche era acadèmic però el seu pla va ser poc atraient i a més sembla clar que la Junta buscava un candidat català.

Celles va resultar la persona més adequada, ja que reunia tots els requisits: era català i arquitecte acadèmic. Però encara quedava un altre candidat per descartar, Ignasi de Tomàs qui, igual que Celles⁸⁹, havia estat recomanat per l'Academia de San Fernando, més concretament per Isidoro Bosarte (1747-1807). Finalment, els dos factors determinants que decantaren la balança a favor de Celles foren l'edat (els 57 anys de Ignasi de Tomàs, davant els 27 anys i l'empenta de Celles) i l'estada a Roma. Malgrat la recepció i deliberació al voltant de les tres sol·licituds rebudes, sembla evident que la Junta ja tenia clar el seu candidat des de

⁸⁸ Alguns autors com Martinell o Bassegoda asseguraven que Soler i Ferrer podria haver estudiat a la Real Academia de San Fernando per poder justificar la seva influència del classicisme francès, però a més de la falta de confirmació documental, sabem que li venia del seu pare (Montaner 1990:335).

⁸⁹ Celles, en canvi, havia estat recomanat per Bernardo de Iriarte (1735-1814) i Silvestre Pérez (1767-1825), dos pesos importants de l'Academia i en el cas de Pérez amb una estreta relació amb ell des de la seva estada a Roma.

1797, quan iniciaren el vertader procés de selecció, preparació i tria de Celles que durà fins a 1802 i que recorda a les iniciatives de formació i pensió a París que des de 17?? havien dut a terme amb el gravador Pasqual Pere Moles. Tot i la seva decisió, la Junta de Comerç sempre mirà Antoni Celles amb un cert recel, ja que el veien com una acadèmic llunyà, que per haver-se format a Madrid -i Roma- participava més d'uns criteris forans que dels propis de la Junta.

Sembla clar que les constants negatives de concedir una classe d'arquitectura al llarg de tota la segona meitat del segle XVIII, primer de la cort i després de la Real Academia de San Fernando, va fomentar que Barcelona fos una de les ciutats on els gremis de la construcció van tenir un paper més important, i no fou fins a l'arribada de Celles que es trobà una solució que permetés assolir un corpus de coneixements propis de l'acadèmia. Aquest fet ens permet comprendre també, i juntament amb altres factors anteriorment descrits, el ritme lent de modernització de les noves idees acadèmiques i del sistema de treball en l'arquitectura i la construcció a la ciutat.

1.5.3. Altres relacions dels mestres de cases amb l'Escola Gratuïta de Dibuix

Per acabar, donada la importància cabdal que al llarg del segle XVIII anà adquirint el dibuix en la disciplina arquitectònica i la impossibilitat de rebre coneixements en una Classe d'Arquitectura, molts professionals de la construcció foren alumnes de l'Escola Gratuïta de Dibuix per tal de millorar en aquesta àrea. Coneixem la seva assistència a l'Escola entre d'altres elements gràcies a la concessió d'alguns premis⁹⁰ a aquests professionals (Montaner 1990:324). Al juny de 1775 s'atorgaren els primers premis de l'escola en els temes de figures d'estampa i de flors i ornaments i entre els premiats trobem diversos "arquitectes": per

⁹⁰ A l'Escola Gratuïta de Dibuix, s'establiren premis per promoure l'esforç i la qualitat entre els alumnes, tal i com es feia a la Real Academia de San Fernando de Madrid o a la de San Carles de València. Aquests es repartien en diferents categories com premis menors, mensuals, o accidentals, premis ordinaris o trimestrals i premis de composició anuals o de fi de curs. Alguns d'ells, sobretot els de més prestigi com els grans premis o els premis generals, convocats per primera vegada a final del curs 1788-89, eren oberts a tothom encara que no fossin alumnes de l'escola o s'hi presentessin estrangers.

exemple, a l'agost de 1775 el Tinent del Regiment de Montesa, Francisco de Arana, obtingué el segon premi d'honor de figures d'estampa; al Febrer de 1776 el paleta Joan Bosch obtingué el segon premi ordinari o trimestral; Francesc Bosch, també paleta, guanyà l'octubre de 1784 el tercer premi de figures d'estampa; o Tomàs Soler i Ferrer guanyà el tercer premi trimestral al juliol de 1786 i el tercer premi de tot l'any 1786 de figures d'estampa. Com dèiem, alguns mestres de cases assistiren a classes de l'Escola gratuïta de Dibuix, però no eren els únics, ja que tota mena de menestrals catalans ompliren les seves aules, ja fossin pintors, escultors, brodadors, gravadors d'indianes, dibuixants de flors, dibuixants de brodats, ferrallistes, sastres, dauradors, armers, joiers, argenters, ebenistes, courers, rellotgers, velers, fusters, llibreters, pintors de cotxes, comerciants o xocolaters, amb els objectius que explica Ponz: "42 Por lo que respecta á la perfección de las manufacturas en varios ramos de los que se trabaja en Cataluña, he oido murmurar algunas veces aun á los mismos Catalanes, atribuyendo su falta á los operarios por la ansia de hacer presto, ganar mucho, y despachar barato, con lo cual experimentan mayores, las mas seguras ganancias. El deseo de adquirir comodidades es natural: preferir los medios mas ciertos de lograrlo es de diestros: pero como la reputacion de diligentes, y grandes artífices debe considerarses tambien por ganancia segura, con que contribuye la gente delicada, y de fino gusto, a qual se detiene, y complace en bella forma, y finura de los artefactos, acaso mas que en examinar la qualidad de las materias con que estan hechos, seria de desear una porcion de artifices en Cataluña dedicada á la perfeccion de sus repectivas manufacturas, no solamente en la bondad de la materia, pero tambien en la exelencia de la forma. Esta se puede esperar que se conseguirá antes de mucho mediante la concurrencia á la Escuela de Dibuxo de Jóvenes de todos los oficios, y profesiones de Barcelona" (Ponz 1788 XIV:213) .

1.6. El Gremi de fusters o la Confraria dels Sants Màrtirs dels escultors, arquitectes i entalladors

En l'àmbit de l'escultura podem dir que en termes generals es va mantenir l'activitat i les tècniques tradicionals fins a finals del segle, amb una evident preocupació per la grandiositat heretada del barroquisme precedent (Martinell 1963:116). Principalment, les peces més habituals del moment es podien dividir en petita escultura que habitualment consumien els clients particulars, de diverses tècniques, materials i valors, des de porcellanes a figures de pessebre; la imatgeria religiosa tenia un lloc destacat per la seva gran difusió, habitualment pintades a l'oli imitant marbre i de color mate; també fins a finals de segle, eren freqüents les imatges de maniquí, amb vestits de mida natural, amb parts brillants -llàgrimes, o ulls de vidre. Per tant, es pot dir que malgrat que coincideixen en la gairebé exclusivitat de la temàtica religiosa, la tècnica, gènere, format i altres característiques de l'escultura eren ben diverses. Les idees més classicitzants van arribar només en aspectes molt concrets com per exemple en el treball del drapejat amb teles naturals endurides amb guix en les imatges de devoció. També cal destacar l'interès de l'Acadèmia en retaules de pedra, lluny de la fusta daurada, fins aleshores el més habitual, o pintant tant la fusta com altres materials amb aspecte de pedra. A banda de les peces anomenades, també eren executors de gran nombre d'objectes ornamentals amb personalitat artística com tinters, piles d'aigua beneïda, aranyes, urnes, marcs de quadres, i tota mena de mobiliari. Els escultors són durant el segle XVIII encara membres de diverses confraries, ja que com l'arquitectura, no es considerava un ofici en si. Per aquest motiu, molts d'ells formaven part de gremis amb professions compartides, especialment amb els fusters, material molt habitual en aquest tipus de treballs.

Precisament, els escultors van aconseguir tenir un gremi propi des de 1680, la Confraria dels Sants Màrtirs dels escultors, arquitectes i entalladors; només amb el nom de la corporació ja podem intuir quin tipus de treballs desenvolupament i la diversitat d'aquests. Pel que fa al Gremi dels fusters, el seu desmembrament es produí a la segona meitat del segle XVIII,

especialment a partir de 1774 quan Campomanes carregà contra la institució, responsabilitzant-la de l'endarreriment de la indústria. En aquestes circumstàncies, els agremiats cercaren mitjans per mantenir el seu estatus i el bon nom del seu ofici, per exemple reforçar el sistema d'exàmens, convertint-los en una protecció per eliminar la competència; o bé desenvolupant una cultura del plet amb contínues pugnes contra altres gremis que es dedicaven o estaven relacionats amb els oficis de la fusta per tal de delimitar l'activitat i els intrusismes amb denúncies fetes pels mateixos agremiats (Creixell 2007:231). Cal destacar en aquest sentit, una altra distinció interna dins del gremi que generava la major part de les controvèrsies i plets, la diferenciació entre escultors i fusters, que feien "feina de bulto" i/o "feina de pla", respectivament (Creixell 2007:245).

Els aprenents es formaven durant un mínim de quatre anys, entre els quals es trobaven molts joves que venien de fora de la ciutat. Al llarg del segle es confirma que hi havia en molts casos més d'un aprenent en cada taller, fet que es tradueix en un augment de feina significatiu, assolint el nombre d'uns 40 aprenents l'any de mitjana, sense comptar els fills dels mestres. A partir de 1764 cada mestre va poder acceptar un aprenent només quan l'anterior ja portava més de tres anys i mig amb ell. Els exàmens que es realitzaven per poder aconseguir el grau d'oficial i sobretot el de mestre, eren de dificultat variable, amb majors facilitats per als fills dels mestres, i en els quals la dificultat radicava en la importància que va prendre el dibuix en aquestes proves (Creixell 2007:45). Com ja hem vist, aquesta evolució cap a un pes major del dibuix, no és exclusiva de la fusteria i l'escultura, sinó també de l'arquitectura, pintura, gravat i gairebé totes les disciplines artístiques.

Els fusters realitzaven gran diversitat de feines, però dins el gremi no van establir una especialització entre mobles i construcció, malgrat que sí hi havia una especialització a la pràctica, a més de conflictes interns entre ambdós grups, palpables per exemple en el fet que els nous mestres no podien deixar les eines als mestres de cases. A més d'aquestes feines més habituals, també hi havia fusters especialitzats en la construcció d'instruments musicals,

pistoles o carruatges, tot i que algunes famílies feien de tot -com els Escarabatxeres o els Llunell-, fins i tot tasques de comerciant, negociant o intermediari. En el cas dels Llunell feien mobles, de negociants, i posteriorment a la compra-venda d'aquests, donat que venien més del que fabricaven; també participaven en la construcció d'habitatges. De la seva tasca estrictament com a venedors en tenim constància a través del testament de Pere Crusells⁹¹ dipositat a la botiga dels fusters uns quadres per vendre (Torras 2004:119). Crusells tenia també pintures per vendre a casa de Joan Recio, casat amb la seva neboda, per vendre probablement⁹², de la mateixa manera que Joan Llausàs també deuria fer aquesta activitat a les subhastes; segons Creixell tenien un perfil similar als tallers italians o als *marchands-merciers* parisencs (2007:234). A banda, encara cal esmentar les companyies de transport i/o importació de fusta des de zones rurals fins a Barcelona.

També entre els fusters es distingeix un ascens social i una diferenciació social dins el gremi; per exemple, en el cas de la família Soler en la qual l'avi obrí el taller, el fill va portar el seu taller fins a un altre estadi superior amb un gran volum de feina i de qualitat que els va permetre gaudir d'un nivell de vida que es fa evident a partir del nombrós parament domèstic que tenien; per últim, el seu nét ja no es dedicà a l'ofici i estudià dret (Creixell 2007:237).

1.7. Del Col·legi de Pintors a l'Escola Gratuïta de Dibuix

1.7.1. El Col·legi de Pintors

Els pintors barcelonins des d'època medieval es trobaven agrupats en la Confraria de Sant Esteve dels Freners, juntament amb altres oficis, però després del privilegi obtingut el 1516 van fundar una nova confraria sota l'advocació de sant Lluc, qui va ser ja considerat el seu patró. Segons aquest document estaven units els pintors, dauradors i pintors de vidrieres⁹³ (Alcolea 1959 I:29). El sistema de funcionament era comú a tot el sud d'Europa: els encàrrecs

⁹¹ Comentarem aquest document en el bloc 4.

⁹² AHPB, Josep Brossa, llibre d'inventaris 1677-1742, any 1744, s/f (citat per Creixell 2007:234).

⁹³ Fins a les concòrdies de 1650 i 1683 en què van constituir una corporació independent.

que es feien als pintors, si eren de certa importància i/o envergadura, necessitava de la col·laboració d'aprenents i oficials; de manera que un contracte especificava les relacions entre el mestre i l'aprenent. Habitualment els aprenents s'allotjaven en el taller, i per aquest motiu aquest era l'indret de formació a més de la casa del mestre. L'ofici es transmetia generalment per via familiar, malgrat que amb el temps augmentà el nombre d'artífexs que s'iniciaven en un ofici sense antecedents de llinatge. Acabada la formació com aprenent, aquest esdevenia oficial, és a dir que la seva feina era remunerada i tenia dret, si passava l'examen de mestria, d'assolir el grau de mestre, tràmit en el qual seria apadrinat pel seu propi mestre i amb un tribunal integrat per membres del propi gremi (Ruiz Ortega 2000:67-68). Aquest era el funcionament habitual d'un gremi a Barcelona, així com en d'altres d'indrets, des de finals del segle XIII i fins al segle XVIII. A continuació, veurem com aquesta estructura es desenvolupava en el cas dels pintors de la ciutat.

A finals del segle XVII, els pintors van reclamar una nova reglamentació que els permetés assolir un nou estatus d'artistes, és a dir, que els seu art deixés de ser considerat manual o mecànic. L'11 de març de 1687 els agremiats van acordar fer gestions amb Madrid per a aquesta fi⁹⁴ i el 7 de setembre del mateix⁹⁵ any ja s'havia elaborat l'informe que s'envià el 29 de novembre. Reial El 13 de juny de 1688 es comunicà que s'havia obtingut el Reial Privilegi pel qual a partir d'aleshores els pintors serien considerats artistes d'art liberal no manual⁹⁶. En aquell moment, el Col·legi de pintors devia tenir una força social important, per les seves gestions, però també perquè en aquell moment estava format per 28 membres, una xifra que difícilment es tornà a assolir en època moderna. Segons aquest Reial Privilegi⁹⁷, la pintura era un art noble i per tant els seus membres gaudien de prerrogatives, privilegis, immunitats i honors d'altres professionals d'art liberal. L'aprenentatge havia de durar com a mínim sis

⁹⁴ AHPB, Notari J. Llauredor i Satorra, manuscrit 1687, fol. 100 (Citat per Alcolea 1959 I:30).

⁹⁵ AHPB, Notari J. Llauredor i Satorra, manuscrit 1687, fol. 336 (Citat per Alcolea 1959 I:30).

⁹⁶ AHPB, Notari J. Llauredor i Satorra, manuscrit 1687, fol. 289v^o (Citat per Alcolea 1959 I:30).

⁹⁷ ACA, Consell d'Aragó, reg.91, fol.196 (Transcrit per Alcolea 1959 I:197)

anys amb un contracte en què s'inscrivía l'aprenent. Els dos primers anys havia de treballar amb la categoria de fadrí, oficial o jove pintor en el taller d'algun mestre i posteriorment ja podia demanar la categoria de mestria.

El Col·legi estava format per dos cònsols, un clavari o tresorer i per tots els pintors que gaudissin de la categoria de mestre. Aquests membres es reunien habitualment però sense una freqüència fixa a la sagristia de l'església de sant Miquel o a casa del cònsol primer i renovaven els càrrecs el dia anterior a la festivitat de san Lluc, el 18 d'octubre, patró del col·legi. Fins al primer diumenge després de Tots Sants feien el traspàs amb els nous càrrecs i també nomenaven els quatre examinadors entre els membres de l'agrupació. Els exàmens consistien en, en primer lloc, executar i presentar un quadre, un dibuix i les roves de llinatge i posteriorment la pròpia prova que era secreta, es realitzava a casa del Cònsol primer i comptava amb la participació dels cònsols, el clavari, els quatre examinadors, el padrí i l'aspirant (Alcolea 1959 I:32).

De seguida es mostrà per part del Col·legi una gran preocupació per la defensa dels seus drets, per exemple, relacionat amb la competència en el cas que els aprenents treballassin a banda del seu mestre, que els agremiats fessin feines fora de l'àmbit dels pintors o que persones alienes a la corporació desenvolupessin les tasques pictòriques. Trobem diversos exemples d'importància d'artífexs que inicien un camí propi al marge de les corporacions, per exemple en el taller-escola de Llätzer Tramullas a finals del segle XVII, tot just després de creació del gremi d'escultors (Martinell 1951), tot i funcionar sota tutela gremial i gaudir d'un gran prestigi. El seu deixeble, Lluís Bonifaç i Sastre (1683-1765), creà una escola a Valls i el nét d'aquest, Lluís Bonifaç i Massó (1730-1786), li donà una molt bona reputació formant deixebles que procedien de tot Catalunya (Montaner 1990:77). Martinell creu que Llätzer Tramullas podria haver anat a París i amb els apunts que Bonifaç va prendre al taller del primer, va formar-se a un nivell que el va permetre dirigir l'escola esmentada, on evidentment la part teòrica era molt important. D'altra banda, el taller d'Anotni Viladomat

també fou un gran focus d'expansió artística, una primera escola de Belles Arts amb deixebles pintors, brodadors, argenters i arquitectes que acudien al pintor per formar-se en dibuix i disseny, comú en totes aquestes disciplines; alguns exemples d'aquests deixebles avantatjats van ser els germans Tramullas, qui posteriorment formaren a generació de Moles, Montaña, Panyó, etc. En la biblioteca de l'escola Viladomat, que no deuria de ser massa extensa, Montaner dona per suposat que es trobaven els llibres de Palomino i Pacheco entre d'altres, a més d'una bona selecció de llibres i gravats d'obres clàssiques famoses, a través dels quals fou un dels primers importadors del classicisme (Alcolea 1959 II:199-200). Benet 1947 diu que hi ha referències que Viladomat va escriure dos tractats de pintura, lligats a la tasca docent, manuscrits sense publicar i perduts. Dos plets contra la tutela col·legial: 1723 pagar contribució pels estris que el gremi li reclamava i 1739 docència sent només llicenciat -des de 1721- (Montaner 1990:78).

Especialment davant els problemes econòmics acabada la Guerra de Successió, el Col·legi es torna molt bel·ligerant amb aquells que no respectaven els seus privilegis. Per exemple, en un memorial elevat a la Reial Audiència denunciaven que a Barcelona hi havia diverses persones que exercien públicament l'ofici de la pintura sense haver estat examinats com a mestres per la corporació ni haver passat les proves de llinatge⁹⁸. Després que l'Audiència fallés al seu favor, el Col·legi notificà el 14 de juliol de 1721 la resolució als individus que tenien localitzats i que desenvolupaven aquestes feines fora del gremi, entre ells Joaquim Feu, Antoni Viladomat, Joan Baptista Soler, Joan Grau. Se'ls va indicar que podien obtenir llicència si es presentaven als exàmens de mestria, pagant la conseqüent taxa, fet que va obligar que molts

⁹⁸ AHPB notari J. Llauredor i Satorra, man 1721, fol. 259 (citat per Alcolea 1959 II: 46).

pintors regularitzessin la seva situació⁹⁹, malgrat que només van assolir la categoria de pintors llicenciats o oficials¹⁰⁰.

El Col·legi no només posava plets a la venda de quadres fora de la botiga dels mestres i procedien als seus embargaments, sinó també als llicenciats que exercien més enllà de les seves competències o que ensenyaven altres aprenents sense ser mestres o estar col·legiats. Aquest és el cas del plet contra Manuel Tramullas, imposat el 2 de juliol de 1742, ja que havia presentat un memorial al Col·legi demanant que se'ls permetés pintar sense limitacions¹⁰¹, fet que no estava permès¹⁰², però el marquès de la Mina intercedí i s'establí que Tramullas pogués treballar amb ajudants sempre que avisés el Col·legi cada vegada que emprengués una obra i només dins que aquesta fos acabada. Manuel no estava conforme i demanava les mateixes condicions que es concediren a Viladomat en el plet de 1739 (Carrera 1951:58). Finalment es presentà a examen i s'incorporà al col·legi com pintor llicenciat. D'altra banda, el 17 de novembre de 1743 enviaren un memorial a la reial audiència contra els oficials que en secret venien obres, alguns dels quals a més tenien deixebles¹⁰³. Poc a poc aquests oficials pagaren la taxa al col·legi i molts sol·licitaren la llicència, com fou el cas de Francesc Tramullas el 21 de setembre de 1745.

Les activitats del col·legi al segle XVIII es caracteritzaren per la seva escassa vitalitat artística, sense alteracions ni canvis, ja que de la mateixa manera que succeïa amb corporacions d'artesans de tots els àmbits, havien de mantenir-se fidels a les seves funcions principals: fer complir les ordenances, tenir cura del registre d'entrada de nous membres i dels exàmens de cada categoria, i del cobrament de les quotes i altres ingressos necessaris per al manteniment i funcionament del gremi. El Col·legi de Pintors només va sortir d'aquesta monotonia en

⁹⁹ AHPB notari J. Llaurador i Satorra, man 1721, fol. 262-268 i 284 259 (citat per Alcolea 1959 II: 46).

¹⁰⁰ Els pintors llicenciats podien treballar i vendre les seves obres públicament en botigues o altres indrets, igual que els pintors col·legiats

¹⁰¹ AHPB notari Geroni Gomis, man. 1742, fols.258 (citat per Alcolea 1959 II:53).

¹⁰² Les llicències expressaven que els pintors llicenciats només podien pintar per si sols i sense ajudants.

¹⁰³ AHPB notari Geroni Gomis, man. 1743, fol. 531 (citat per Alcolea 1959 II:54).

moments puntuals en què els seus agremiats i el mateix col·legi com a entitat, participà en grans obres com la màscara reial o altres grans esdeveniments.

Malgrat haver cedit en certa manera amb l'agremiament de Manuel en el Col·legi, els germans Tramullas, juntament amb altres pintors llicenciats, van iniciar una causa contra els cònsols del gremi (Alcolea 1959 I:55). Cal tenir en compte que Francesc Tramullas ja havia tornat de la seva estada a Madrid, realitzada entre 1746 i 1747 on, a més de permetre-li perfeccionar en la pintura al costat del venecià Jacopo Amigoni (1682-1752) i Juan Bautista de la Peña (?-1773)¹⁰⁴, havia estat en contacte amb els principals artífexs de la Junta Preparatòria per a la creació de la Real Academia de San Fernando, que funcionava des de 1752¹⁰⁵ (Rodríguez Muñoz 1998:364).

1.7.2. L'Acadèmia dels Tramullas

Els Tramullas posaren en marxa una Academia l'any 1747¹⁰⁶ seguint el model italià, que precisament havia fracassat a Madrid, resultava anacrònica i s'assemblava més a les escoles de dibuix del segle XVII que al projecte de San Fernando que aleshores seguia les pautes de la monarquia. En ella es van desenvolupar classes de pintura, escultura, dibuix del natural i probablement dibuix arquitectònic i on segurament també tenien lloc algunes tertúlies. L'acadèmia estava molt relacionada amb els seus tallers, ja que la majoria dels seus deixebles s'hi incorporaren, a més d'alguns mestres col·legiats, sumaven almenys 14 artistes, i per tant,

¹⁰⁴ Artista proper a l'escultor Giovan Domenico Olivieri, Director de la Junta Preparatoria i promotor de les acadèmies d'art provincials com la de Barcelona, orientà Francesc Tramullas per tal que pogués fundar l'Acadèmia a la seva ciutat (Rodríguez Muñoz 1998:364). Olivieri també afavorí el nomenament de Tramullas com acadèmic supernumerari al 1754 i director honorari al 1761 de l'Academia de San Fernando (Alcolea 1959 II:178).

¹⁰⁵ En el debat encetat en aquests anys dins la Junta Preparatoria, segons Andrés Úbeda, es produeix la transició entre el model italià d'acadèmiacap al model francès, és a dir, una acadèmia d'artistes per a artistes o un centre governat per les classes dirigents al servei de la monarquia on els artistes exercien de simples professors, respectivament (Úbeda 1988:323).

¹⁰⁶ Gràcies a una carta que Francesc Tramullas dirigí a Ignacio de Hermosilla, secretari de la Real Academia de San Fernando, el 24 d'agost de 1754 sabem que l'Acadèmia s'havia obert 7 anys abans. AASF, Documentació relacionada amb Tramullas, sig. 1-12/I. Carta de Francesc Tramullas a Ignacio de Hermosilla, Barcelona, 28 d'agost de 1754.

l'activitat principal era el dibuix del natural amb especial incidència en la pintura. La seva gran activitats contrastava amb l'escàs desenvolupament dels estatuts, tal i com s'observa en la sol·licitud de 1758 en què s'aprofundeix molt poc en el pla d'estudis o les funcions dels docents i es dedicava especial atenció al capítol econòmic, en el qual s'explicitava que correria a càrrec dels mateixos Tramullas. En el seu funcionament intern, aquesta acadèmia no s'allunyava massa quant al funcionament del sistema gremial, ja que fins i tot els noms que es donaven als càrrecs organitzatius eren els mateixos, malgrat les seves aspiracions; Úbeda ho interpreta com una versió elitista d'una associació o corporació d'oficis artístics (1988:469).

Els germans Tramullas foren aleshores demandats judicialment pel Col·legi de Pintors i va fer que aquest es replantegés la creació d'una acadèmia per contrarestar-la (Ruiz Ortega 2000:111). Probablement, com dèiem, l'experiència a Madrid de Francesc el conduí a voler independitzar-se del Col·legi i explicà i convencé els seus companys de les avantatges que això suposava per al progrés de l'art i la seva aplicació a Barcelona. Així ho exposa Fontanals del Castillo: "Vuelto a su segunda patria el ausente Francisco, cargado de fama y honra siendo académico de título de la Real de San Fernando [...] abrió en su taller una academia de noche donde se enseñaba el arte con mejorados principios de los que entonces cundían –salvo los de su maestro- tomando el antiguo por guía, según podían comprender por el fervor a lo clásico y el criterio decadente, emulándole Manuel, también en su casa, otra Academia de noche, donde con los yesos antiguos se copiaba al natural. Muchos eran los discípulos que tenían los Hermanos, muchos los que llenaron la ciudad de Barcelona; pintores, dibujantes, grabadores y arquitectos que más tarde citaremos con harto elogio y los que adquirieron la enseñanza que dió la organización a la primera Academia que tuvo carácter público en la Ciudad Condal" (transcrit per Alcolea 1959 I:313).

Els estatuts de l'Acadèmia finalment van ser tramesos a Madrid per ser aprovats juntament amb una carta de Luis Navas des de Barcelona el 15 de setembre de 1758 en la qual sol·licitava

l'aprovació de la fundació d'una Acadèmia a la ciutat. Per les escasses dades que donen els estatuts del funcionament intern sembla una institució bastant elemental, lluny encara del nivell de les Acadèmies de Madrid o València, ja que la majoria dels 10 punts se centraven en qüestions econòmiques i de manteniment, el 28 de juny de 1750¹⁰⁷. Com a reacció, els cònsols es presentaren a casa dels llicenciats Joan Sans i Manuel i Francesc Tramullas per tal de multar-los en cas de trobar-hi deixebles; el 13 de juliol els trobaren als dos primers treballant sols però Francesc estava acompanyat de Josep Arolas, que rebia lliçons de dibuix¹⁰⁸; el 5 de setembre, en una altra "inspecció", trobaren a casa de Manuel a Bonaventura Miraguelo que pintava¹⁰⁹ (AHPB notari Geroni Gomis, man. 1750, fols.398 vº). Davant aquesta tensa situació, el Col·legi decidí reforçar la formació dels seus membres amb la recuperació d'una *acadèmia* que Francesc Vives havia portat els diumenges anys enrere, ara dirigida per Josep Vinyals i Joan Sans amb dues sessions setmanals.

Una primera sol·licitud fou enviada per Manuel Tramullas al marquès de la Mina l'any 1750; es tractava d'un memorial on reclamava que els pintors llicenciats poguessin tenir ajudants, tal i com assenyalava el Reial Privilegi de 1688 reforçat per Felip V en la Nova Planta, tal i com havia succeït amb Viladomat, donat que els aleshores cònsols del col·legi havien estat alumnes seus. Argumentava que d'aquesta manera no només es perjudicava aquells que volen aprendre, sinó també a la pròpia pintura¹¹⁰ i demanava que se'ls permetés tenir deixebles. Però un nou plet del col·legi contra els pintors llicenciats el mateix any 1750 i resolt el 6 de juliol de 1754 prohibí que els pintors llicenciats tinguessin deixebles (Alcolea 1959 I:57)¹¹¹ i van fer embargaments a joves pintors com Miraguelo o Francesc Xuriach.

¹⁰⁷ AHPB notari Geroni Gomis, man. 1750, fol.296 (citat per Alcolea 1959 I:55).

¹⁰⁸ AHPB notari Geroni Gomis, man. 1750, fols.307 (citat per Alcolea 1959 I:55).

¹⁰⁹ AHPB notari Joan Costa, man. 1750, fols.155 (citat per Alcolea 1959 I:55).

¹¹⁰ Si hi havia pintors llicenciats de major nivell que els pintors col·legiats, com havia passat en el cas de Viladomat.

¹¹¹ AHCB, Processos judicials, escrivà Joseph Figueras, 1750 (transcrit per Alcolea 1959 I:244).

Tot començà a canviar quan Francesc Tramullas fou nomenat acadèmic supernumerari per la Real Academia de San Fernando l'abril de 1754, títol que havia sol·licitat enviant un quadre acompanyat d'una acta notarial del notari Bonaventura Galí que acreditava la seva autoria al secretari de l'acadèmia de madrid: "Francisco Tramullas, natural de la Ciudad de Barcelona puesto a Ls. Ps. de V.E. con la mayor veneración: Dice que ha trabajado dos años en la Real Academia desta Corte, un año en la de París, como también que ha instituido Academia en dicha Ciudad de Barcelona a imitación de la de aquí: Por lo que suplica a V.E. que en atención â estos méritos, se sirva mandar se le admita en esta Academia confiándoles los honores de Académico della racia que espera Recibir de la Generosidad de V.E."¹¹² Davant la pressió del Col·legi, Francesc Tramullas envià una carta el 24 d'agost de 1754 a Hermosilla perquè li fes arribar un document que certifiqués els privilegis, i aprofità per explicar-li que havien obert una acadèmia l'any 1747 inspirada en el funcionament de la de San Fernando, formada per 14 professors (Riera 1992:doc.2) i que havia funcionat ininterrompudament fins aleshores¹¹³. L'any 1761 Francesc fou nomenat acadèmic de mèrit i director honorari de l'Academia de San Fernando, de manera que assolí el grau suficient per poder ser director d'una possible i futura Acadèmia de Barcelona¹¹⁴. En aquell període l'acadèmia madrilenya encara era dirigida per acadèmics sota el comandament de l'escultor Felipe de Castro i funcionaven amb uns reglaments sense aprovar; per aquest motiu es veia amb bons ulls la creació d'una l'acadèmia a Barcelona, encara que no tinguessin l'aprovació reial. De moment la seva relació epistolar amb Hermosilla va permetre que la seva petita acadèmia continués funcionant sense que el governador de Barcelona pogués anul·lar-la. La resolució de la

¹¹² Acta notarial del 8 de febrer de 1754 i carta del 4 d'abril de 1754, AASF, 174-1/5 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:322).

¹¹³ Sembla que continuà en funcionament fins la prohibició expressa que van fer els estatuts de l'Academia de San Fernando al 1757 (Ruiz Ortega 2000:116)

¹¹⁴ El 1761 tornà a dirigir-se a Hermosilla enviant-li un quadre per sol·licitar el grau d'acadèmic de mèrit i poder substituir el recentment finat Pere Costa, degà i fundador de l'Acadèmia de Barcelona i així evitar que Joan Pau Canals, que era acadèmic però no professor, li correspongués el càrrec, amb testimoni de Luis Navas davant del notari Joaquim Tous.

primera sol·licitud per tant fou intermitja, ja que permetia les activitats de l'acadèmia amb el vist-i-plau de la de San Fernando, però per contra el Col·legi va aconseguir que els professors d'aquesta haguessin de ser obligatòriament mestres col·legiats i se sotmetessin als exàmens pertinents. Després d'aquesta sentència del 6 de juliol de 1754, els pintors que només eren llicenciats, es van inscriure per passar les proves de mestres col·legiats (Ruiz Ortega 2000:120); Manuel Tramullas i Josep Sala, els que més destacaven, van sol·licitar la seva admissió al col·legi amb la categoria de mestres, per tal de poder alliberar-se de les restriccions i poder treballar amb llibertat¹¹⁵.

Aquesta situació encara es va veure més agreujada l'any 1753 quan, a través d'una Reial Ordre de Ferran VI, es prohibí qualsevol escola, estudi o acadèmia que no gaudís del reconeixement de la Real Academia de San Fernando¹¹⁶, i l'acadèmia dels Tramullas fou qüestionada ara pel governador de la ciutat. La denúncia suposà el tancament del centre fins a l'aprovació reial. Malgrat que no es conserva informació del tancament o la reobertura, sembla que va romandre aturada durant un període breu; Francesc Tramullas, en aquesta situació, cercà el recolzament d'individus de prestigi com el militar Luis Álvarez de Nava, Giovanni Domenico Olivieri (1708-1762) i Ignacio de Hermosilla.

Els germans Tramullas dirigiren una segona sol·licitud a Madrid després de l'aprovació del reglament de la Real Academia de San Fernando al 1757, no només perquè aquesta obria una porta als ensenyaments acadèmics, sinó perquè també la tancava, donat que en l'article 33 de l'esmentat reglament es prohibia l'existència d'altres centres públics d'ensenyament, una mesura clau per al seu control (Ruiz Ortega 2000:121). En aquest cas, en no ser el Col·legi de Pintors de Barcelona qui exercia pressió sobre ells, sinó la normativa de San Fernando, les seves peticions es van fer més oficials i per aquest motiu presentaren la sol·licitud davant de notari i acompanyada d'avals, a més d'implicar diversos membres de la Real Academia i ser

¹¹⁵ AHPB Geroni Gomis, man, 1754, fol. 479, 22 d'octubre de 1754 (transcrit per Alcolea 1959 I:55).

¹¹⁶ ACA, Audiència, Cartes Acordades, 1753, registre 384, fols. 28-29.

presentada per Ignacio Hermosilla. Malgrat incloure qüestions com el finançament de l'acadèmia que proposaven mantenir amb els seus béns, no van ser suficients per aconseguir l'aprovació de la Cort. Aquesta acceptació era complicada ja que no tenia una institució al darrera que l'avalés i només comptava amb un acadèmic supernumerari, en tràmits d'assolir el grau de mèrit, Francesc Tramullas, ja que la resta dels sol·licitants no ho eren i, de la mateixa manera que havia passat en la creació de l'Acadèmia de San Carles, calia que superessin amb èxit els exàmens de San Fernando amb l'enviament d'una obra per ser jutjats. En aquestes circumstàncies, el 15 de setembre de 1758¹¹⁷, Francesc i Manuel Tramullas; l'escultor Carles Grau; l'escultor de plata i gravador de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona Ignasi Valls; l'arquitecte i mestre major de les obres reials d'arquitectura de la plaça de Barcelona, Ramon Esplugas; el pintor i revisor de pintures pel tribunal de la Inquisició Josep Sala; el pintor Jaume Carreras; l'escultor de planta Josep Martorell; i els pintors Ignasi Parera, Josep Arolas, Pere Llopis, Bonaventura Miraguelo, Pere Bofill i Francesc Xuriach, tots veïns de Barcelona desitjaven establir i fundar una Acadèmia de Belles Arts, els estatuts de la qual se centressin en la perfecció artística, sense afectar l'erari públic, mantenint-la pels seus mitjans i per això juraren els seus béns mobles i immobles davant de notari i del testimoni de Gabriel Duran i Francesc Pla¹¹⁸, tots dos deixebles de Manuel Tramullas. Tots els signants, eren professionals de reconegut prestigi en els ambients artístics barcelonins, amb certa solvència econòmica i gran influència social (Rodríguez Muñoz 1998:367). Tot i això, sembla prou interessant destacar que aquest projecte començà a prendre forma segons els models que funcionaven a Madrid, i per tant a banda de les funcions docents que els pertocaven als artistes, Luis Álvarez de Nava es féu càrrec de les gestions, és a dir, un individu no artista i per aquest motiu el projecte encapçalat pels Tramullas es presentà per primera vegada com una alternativa de pes al sistema gremial. A més de presentar unes ordinacions provisionals a l'espera de l'aprovació dels estatuts definitius. Olivieri a més es deuria adonar de la

¹¹⁷ AHPB Jacint Baramon, man, 1758, fol. 157 (transcrit per Alcolea 1959 I:246).

¹¹⁸ Aquest jove Francesc Pla és el famós pintor amb el sobrenom de "el Vigatà" de qui parlarem més endavant.

importància de la inclusió de Pere Costa, únic artista acadèmic de mèrit que hi havia a Catalunya a banda de Francesc Tramullas (Ruiz Ortega 2000:113) i, per tant, la màxima autoritat artística per enviar una sol·licitud d'aquesta mena; a més, calia que prevalgués la imatge de grup. Amb la destacada posició dels Tramullas, s'observa un augment l'any 1758 de la formalització de nous contractes amb molts deixebles com Josep Casas, Gabriel Duran, Francesc Pla i Manuel Lacoma amb Manuel; i Joan Roca, Josep Casafont, Josep Estruch, Salvador Fulquet i Manuel Esplugas amb Francesc¹¹⁹.

La tercera sol·licitud es va remetre a l'abril de 1763, quan Francesc Tramullas va escriure de nou a l'Academia de San Fernando explicant la seva trajectòria des de 1747, moment en què s'inciaren amb l'acadèmia d'estudi del naural i que funcionà durant 11 anys, tancada per motiu de l'article 33 del reglament de la Real Academia de San Fernando abans esmentat. També explicaren que per aquest motiu, ja havien enviat una altra sol·licitud el 1758 amb l'objectiu de legalitzar-la i de nou al 1760 especificant que San Fernando ja havia aprovat el projecte que entregà Joan Pau Canals i que encara no se'ls havia donat resposta: "Dicho Canals dio parte de esta en 13 de enero 1761 de que ya había logrado habla, al Exmo S^r Wal, sobre el asunto y conocióser propicio S. Ex^o como en todo lo qu es favorecer. Estava el expediente en la secretaria del Estado, en 13 de enero de 1761, y en abril de 63 que estamos, ahun no ha salido lo que tanto se desea"¹²⁰. Després de dos anys de silenci administratiu, calia una resposta per avançar en aquesta qüestió, però diverses causes van paralitzar l'expedient: la dificultat evident de mantenir tants professors –havien signat la sol·licitud 14 professionals- i la guerra de Portugal. D'altra banda, passats dos anys, els integrants de la petició anterior ja no eren els mateixos i es feia evident un relleu generacional amb la desaparició de Pere Costa i Josep Martí i Amat, a més dels professionals de l'arquitectura que

¹¹⁹ AHPB Geroni Gomis, man, 1758, fols. 397-401 (citat per Alcolea 1959 I:58-59).

¹²⁰ AASF 38-31/2 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:344).

tenien a veure amb els constants conflictes entre els fusters amb els mestres de cases i els escultors, en les noves reclamacions.

Posteriorment, Francesc Tramullas es dirigí a la Real Academia el 25 d'abril de 1764 amb una carta encomanada al marquès de Sarrià, recordant-los que ja era la segona vegada que es feia aquesta petició i que en aquell moment la necessitat d'una acadèmia era evident “sin cuyo medio quedaría esta Capital sin el beneficio que puede esperarse, en pueblo tan numeroso, y aplicado, mayormente en el día, que tanto adelantan las Fabricas. A beneficio de toda la Monarquía en todo menos en lo principal, que es el dibuxo”¹²¹. Es pot veure com Francesc Tramullas optà per apel·lar a la utilitat del dibuix i la seva aplicació, idea que seria més ben rebuda, ja que es corresponia amb les bases de pensament de Campomanes i el reformisme borbònic i els permetia adaptar-se a les demandes de l'Estat. Úbeda explica els motius de l'oposició estatal: la creació de centres acadèmics a províncies topava amb el tarannà centralista i restrictiu de San Fernando, ja que podien interferir en les seves competències. Per aquest motiu, es donaven altres arguments com la incapacitat dels artistes que no estaven a prop de la cort o la falta de recursos pel manteniment del nou centre; però en canvi, van optar per la creació d'escoles de dibuix per a la millora de les manufactures (Úbeda 1989:471).

Ja el 3 de novembre de 1767 el marquès de Grimaldi i el comte de Ricla, intercediren en una carta que proposava la manutenció de l'acadèmia a través d'un impost, i suggeriren el dret de *periatge*, tal i com s'havia fet anteriorment a València amb l'impost sobre la carn per a la creació de l'Academia de San Carlos¹²². La seva sol·licitud havia estat elaborada per la Junta Particular de Comerç de Barcelona, que recollí totes les informacions i documentació de les sol·licituds anteriorment presentades, encapçalades pels germans Tramullas, i n'elaborà una de nova dirigida a l'Acadèmia de San Fernando, en què proposava la creació d'una Acadèmia dirigida per ells, en la qual tots els professors passessin per la institució madrilenya. Dos anys

¹²¹ AASF Inèdit (transcrit per Ruiz Ortega 2000:345).

¹²² AASF 38-31/2 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:350)

després, el 24 de juliol de 1769, Gabriel Larriaga com a representant de professors de les tres nobles arts residents a Barcelona, sol·licità l'establiment d'una escola pública o acadèmia d'arts subordinada a San Fernando i, fent referència a València, explicà la manutenció de la futura institució amb el mateix contingut que l'anterior¹²³, tot i que adjuntava una carpeta de la Junta Particular de Comerç amb un projecte on s'explicitava el sistema d'obtenció dels 30.000 rals que eren necessaris per a la creació d'una Acadèmia de tres nobles arts¹²⁴. A partir d'aquest projecte, es pot dir que la Junta anà apropiant-se de l'esmentat projecte i de la tasca de gestió desenvolupada pels germans Tramullas, però donant més importància al dibuix com a base per la formació de mà d'obra, en un pla molt més utilitarista que el dels artistes¹²⁵. Davant d'aquesta situació, els Tramullas no es van fer enrere, sinó que el 25 de gener de 1772 sol·licitaren a la Junta poder donar classes amb una subvenció, sabent que aquesta estava especialment interessada en l'ensenyament del dibuix encarat a la indústria. Es van oferir a fer-les al seu taller per a 50 alumnes, 25 Manuel i 25 Francesc. La Junta de Comerç ho acceptà i justificà, ja que amb la seva iniciativa "sirve este estudio para el adelantamiento de las diferentes fábricas y perfeccionamiento de sus manufacturas" i a més Manuel donà classes de dibuix a la nova Escola de Nàutica, segons notificació del 26 d'octubre de 1772¹²⁶.

Pel que fa a la manutenció de la futura Escola, es plantejà la solució de l'impost. Fins aleshores, la Junta de Comerç només cobrava el *periatge* a Barcelona i amb ell havia de pagar les obres de reforma de Llotja; per aquest motiu, i donat que moltes mercaderies que entraven i sortien pel port de Barcelona eren per benefici i/o consum de gran part del Principat, el seu

¹²³ AASF 38-31/2 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:355).

¹²⁴ BNC, Arxiu Junta de Comerç, lligall XXI, 1, fols. 6-13 (Transcrit per Ruiz Ortega 2000:353 i anteriorment citat per Carrera i Pujal 1951).

¹²⁵ Sembla evident, tal i com afirmava Alcolea (1959 I:67), que la Junta Particular de Comerç de Barcelona era l'única institució de la ciutat que tenia capacitat i possibilitats d'establir una millora en l'ensenyament en general i en les Belles Arts en concret. El fet que aquesta institució i els seus integrants tinguessin interessos particulars en el desenvolupament de la indústria i el comerç i que això fos possible a través del desenvolupament dels estampats de cotó i seda, suposà la seva entrada en el projecte, sense oblidar el seu rol com a impulsora del progrés general.

¹²⁶ BNC, Arxiu Junta de Comerç, llibre d'acords, 4, fol. 173 i 194 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:360).

gravamen s'aplicà a tota Catalunya. Carrera afirma "Pero, en la documentación de ésta no hay la menor referencia de que llegase a informar siquiera sobre el proyecto". L'historiador havia consultat el fons documental de Junta de Comerç però per ser un document d'aquesta enviat a san Fernando, es trobava en l'arxiu d'aquesta altra institució. "A fines de 1761 el Capitán General, Conde de Ricla, manifestó a una comisión de Regidores de Barcelona que patrocinaba la creación de la Academia de las tres nobles artes y tenía concedida una dotación del Rey para la misma; y hallándose en la precisión de encontrar local apropiado pensó que el municipio podía proteger a la nueva institución cediendo el Salón de Ciento de las Casas Consistoriales con el corredor anterior al mismo. No gustó al Municipio la idea y como sede de la Academia ofreció el primer piso de la Casa de los Gigantes o bien las habitaciones principales del amasijo del pan situada en la Plaza de san Agustí Viejo" (Carrera 1951). Aquesta idea viable, ja que l'Ajuntament no podia cedir el local a aquesta nova institució perquè entrava en conflicte amb el Col·legi de pintors i no es pot oblidar l'estreta relació entre el consistori municipal i les corporacions gremials i Ricla no acceptà la casa dels Gegants per considerar-la poc adequada. Aquesta qüestió té a veure creiem amb una altra apropiació del projecte d'acadèmia dels Tramullas. Després d'haver intercedit pels Tramullas a Madrid al 1761 com hem vist, Ricla decidí unir-lo al seu personal. Des de l'expulsió dels jesuïtes l'any 1767, el col·legi de Cordelles havia estat cedit al bisbat, i el seu nivell de formació s'havia ressentit de manera important. Ricla s'esforçà en reestructurar els col·legis de Betlem i Cordelles i convertir-los en un centre d'ensenyament civil i pràctic i per aquest motiu, a més de les disciplines que ja s'hi impartien, va voler introduir-hi els ensenyaments de les tres nobles arts, amb uns plantejaments molt similars als de la futura Escola Gratuïta de Dibuix (Montaner 1990:121). Com ja hem comentat fent referència a Cordelles anteriorment, el projecte de Ricla no va funcionar, entre d'altres qüestions per falta d'un local adequat, i acabà abandonant el projecte al 1771. Ricla marxà l'any 1772 a Madrid, havent rebut una resposta des d'allà on s'especificava que el rei havia decidit deixar a part les classes d'arquitectura i dibuix del nou projecte del col·legi de Cordelles (Ruiz Pablo 1919). Cal plantejar en aquest

punt que la seva proposta tampoc va funcionar, no només perquè no tenia el recolzament de la Junta de Comerç, sinó perquè a aquesta no li interessava que els ensenyaments de dibuix s'impartissin d'aquesta manera (Ruiz Ortega 2000:125).

Vist això, podem establir que, entre altres motius, els requisits per a la concessió d'una Acadèmia o similar a Barcelona estava condicionada per tres requisits imprescindibles: el manteniment d'aquesta, que se solucionà destinant-hi el dret de *periatge*, el fet de comptar amb un protector que fes el pes a la Real Academia de san Fernando, com fou la Junta Particular de Comerç de Barcelona que al seu torn estava sotmesa a la Junta General de Comercio y Moneda de Madrid; i per últim el recolzament d'una institució il·lustrada, de nou la Junta, a més de sotmetre's des de l'inici als dictats de San Fernando. Cap dels projectes i sol·licituds presentats pels germans Tramullas proposaven solucions que convencessin a la cort i no reberen els suports necessaris de l'estament aristocràtic, ni amb el seu recolzament ni amb l'aval dels seus béns. Per aquest motiu la seva concessió s'aplaçà fins a la intervenció de la Junta de Comerç que amb la seva presència feia complir tots aquests requisits.

1.7.3. La intervenció de la Junta de Comerç

L'evolució d'aquest projecte va moure's des d'un caire més artístic a un de més utilitari, no per part dels seus professors i artífexs, sinó pels interventors aliens a l'àmbit artístic. Salvant les distàncies, el procés fou similar al que s'havia donat a l'Academia de San Fernando, amb evidents diferències entre les iniciatives que es van prendre durant l'etapa de Junta Preparatoria formada per artistes i les que es van dur a terme a partir de 1757 quan intervingueren els nobles. En els darrers anys, van haver diversos fronts i interessos que conflüen en un mateix objectiu, els ensenyaments del dibuix: els Tramullas i l'evolució de l'art lluny de l'anquilosament del gremi, el projecte d'institució d'ensenyament civil del Conde de Ricla, les necessitats de formació dels treballadors de manufactures per part de la Junta -cal recordar que estava formada per industrials i comerciants-. La importància del dibuix era reconeguda pels sectors especialitzats i queda clara en la justificació que Joan Pau

Canals va remetre al Barón de la Linde quan l'escola ja estava en funcionament i amb l'objectiu d'obrir-ne una altra a Saragossa l'11 de gener de 1777: “[...] Dibujo, que es la basa de las mismas, podía dar, al propio tiempo, luz y perfección a la multitud de Fábricas, Artes y Oficios, de que entonces había (y en el dia todavía más) bastantes semillas en esta ciudad y otros Lugares del Principado de Cataluña; por medio de la gracia que sólo puede comunicarles el Dibujo peculiar a cada uno de sus artefactos. Por ejemplo, que las Vajillas de Plata y otras materias necessitan de un género de Dibujo, y las Joyas de otro: Que los bordados, y Tejidos de Oro, Plata , Seda tienen el suyo particular, distinto del de las Indianas, cuyos dibujantes y Fabricadores de Moldes han de inventar las demás Telas de nuestra, y cuantos Diseños le sugieren su imaginación [...] que el Alfarero, Cobrero, Latonero, etcétera harían de un ayre más gracioso los vasos y utensilios, si supiesen el género del Dibujo [...] no se adelantan estas Artes, sino con pasos muy lentos. Y lo mismo se podría decir de las otras Artes; pues no hay ninguna en que el Profesor, que tiene un cierto gusto superior a los demas del Gremio, no se lleve la preferencia [...]. Añadiendo, que por este medio, propagado en las demás provincias, podíamos los Españoles concurrir en el Comercio con las demas Naciones [...]”¹²⁷.

Només en concretar un projecte comú que cobrés tots els requisits es va aconseguir la seva acceptació, malgrat que en forma d'escola i no d'acadèmia, com veurem a continuació. En definitiva, es pot dir que la utilitat de l'estètica per al foment de la indústria fou l'element clau que va permetre decantar la balança i finalment tirar el projecte endavant; ja que en molts sectors el dibuix era considerat un instrument eficaç per al desenvolupament de la indústria i la millora de la qualificació dels treballadors. L'acadèmia seria útil per promoure la cultura i evitar la ociositat, temes comuns en les demandes de tots els artífexs.

¹²⁷ AASF 38-31/2 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:376).

1.7.4. Escola pública enlloc d'Acadèmia

La Junta de Comerç tenia molt clars els seus interessos i per aquest motiu instal·là inicialment les dues escoles de Nàutica i Dibuix, per fomentar el comerç a través de la formació de pilots i fomentar la indústria a través de la formació de treballadors qualificats. De seguida, van voler instal·lar les escoles però van haver d'esperar que s'acabessin les obres de Llotja, com a mínim en la part habilitada com Escola, i que començaren el 15 de maig de 1771 i finalitzaren el 31 de desembre de 1775. La Junta desitjava millorar la qualitat dels productes de les seves indústries i de seguida se'n va adonar que no només calia col·laborar en el seu manteniment, sinó també en el major control possible sobre els ensenyaments; per aquest motiu van pensar que la millor opció era tenir escola pròpia en un local propi.

L'Intendent de la Ciutat i el conde Ricla exposaren a la Junta el projecte de creació de l'Acadèmia i la idea d'ampliar el *periatge* a tota Catalunya. A partir d'aquesta proposta, la Junta comença a participar-hi com organisme il·lustrat. La primera iniciativa, fou relacionar aquest nou projecte amb el gravador Pasqual Pere Moles (1741-1797). Recordem que el foment de les Nobles Arts també es comptava entre els objectius de la Junta des de la seva constitució al 1763, essent una bona mostra la pensió que es concedí a Moles per a la millora del gravat a través d'una petició que ell mateix remeté (Subirana Rebull 1990:30) i que des de gener de 1764 se'l nomenés gravador de la Junta per l'alta qualitat dels gravats que féu per a les Ordenances del Cossos de Comerç¹²⁸. El mateix Moles proposà a la Junta l'any 1766 marxar a París a perfeccionar-se i sol·licità els mitjans per mantenir-se allà, tal i com es feia amb professionals d'altres disciplines. Li fou concedit a canvi de remetre les seves obres a la Junta per tal de poder fer un seguiment dels seus progressos i que en acabar els estudis tornés a Barcelona per ensenyar els seus coneixements als deixebles que se li assignessin. Com que per crear una Reial Acadèmia tots els seus membres havien de passar els exàmens de San Fernando per tal de poder ser nomenats acadèmics de mèrit i esdevenir professors, la Junta va

¹²⁸ BNC, AJC, Llibres d'Acord, 1760-1766, fol.109 i 388 (Subirana Rebull 1990:29).

considerar que això comportaria massa temps i obstacles i per aquest motiu es va conformar i es va decantar per un model de centre d'aprovació més ràpida, amb menor subjecció a San Fernando i de major aplicació pràctica dels seus estudis, és a dir, una escola pública de dibuix -com ja s'havia fet en altres ciutats creades per les societats econòmiques d'amics del país-. El mateix Estat, a través del marquès de Grimaldi, recomanà el 6 d'octubre de 1773 la creació d'una escola, especialment pel que fa al “adelantamiento de las manufacturas” i a la preocupació il·lustrada per les ciències útils (Carrera 1957:8). El mateix Grimaldi formalitzà la sol·licitud i en ella també indicà que Moles s'encarregaria d'organitzar l'Escola i d'impartir dues classes de dibuix i una de gravat¹²⁹. El 13 de novembre d'aquell any arribà la resposta i la Junta decidí avisar Moles, encara a París, que calia que tornés a Barcelona¹³⁰.

Inicialment la Junta va escollir Francesc Tramullas com a director de l'Escola, però la seva mort el 29 de juny de 1773 ho impedí¹³¹. Cal tenir present que Francesc era el pintor de major grau a Barcelona quan l'any 1762 assolí el càrrec de director honorari, necessari per dirigir l'acadèmia de Barcelona, essent fins aleshores Joan Pau Canals que era l'acadèmic de més alta graduació. La Junta comunicà a l'Academia de San Fernando: “Ha persuadido esta Junta por medio de su Presidente al mejor pintor de esta ciudad y de adecuado genio a la enseñanza a que ayudado de un discípulo suyo y de un alumno ya sobresaliente, grabador, que volverá de París en este mes, se encargue de la dirección bajo la forma que ha expuesto en la carta que acompaña [...] y presupuesto que se incluye [...] y pareciéndole soportable a sus arbitrios [...]”¹³². Sembla evident que la cita fa referència a Manuel Tramullas, ja que Francesc feia pocs mesos que havia mort, i a un dels seus alumnes i, evidentment del gravador Moles, a qui consideren encara alumne perquè es trobava pensionat. Veiem que aquesta primera solució no deuria ser acceptada donat que l'organigrama aquí dibuixat va ser modificat i Moles fou

¹²⁹ BNC, AJC, Llibre d'acords, 4, 1772-1773, fol.370 i Llibre Copiador de Cartes, de Junta de Comerç, 1773, n.85.

¹³⁰ BNC, AJC, Llibre Copiador de Cartes, 1773 (citat per Subirana 1990:35).

¹³¹ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1772-1773, fol. 240.

¹³² BNC, AJC, Llibre Copiador de Cartes, 7 d'octubre de 1773, n.85 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:361).

qui finalment assolí el càrrec de director. Aquesta decisió, suposà deixar Manuel fora del projecte, probablement per no ser acadèmic i continuar lligat al Col·legi de pintors, on havia ocupat diversos càrrecs -Cònsol segon el 1762, clavari en 1765 i cònsol primer el 1770- (Ruiz Ortega 2000:128). Els estatuts de l'Academia de San Fernando eren molt rígids en aquest aspecte i l'acadèmia que s'incorporés a algun dels gremis perdia automàticament tots els privilegis a més del grau d'acadèmic¹³³. Per aquest motiu, la Junta nomenà Moles com a Director, ja que per les seves circumstàncies era el personatge idoni per al càrrec i San Fernando no trobaria inconvenients: tenia prestigi a Madrid, era acadèmic de mèrit per aquella academia, gravador del rei de França i pensionat a París per la Junta (Subirana Rebull 1990:32-37). Per a l'Escola la seva direcció fou beneficiosa perquè els seus projectes foren més ambiciosos que els inicialment plantejats, ja que proposà un grau superior de formació acadèmica que incloïa pensionats a Madrid i Roma, dissenyant en el fons un “esborrany” o embrió d'una Acadèmia de Belles Arts i, a més d'ensenyaments de dibuix, n'afegiren de pintura i escultura. En aquestes iniciatives pesà sobretot la seva formació durant 8 anys a París, -molt més valorada que la seva formació amb els Tramullas- i per tant enfocà la tasca didàctica i organitzativa a través del model de la Reial Acadèmia Francesa.

1.7.5. L'Escola s'instal·la a l'edifici de Llotja

“Cosa de un any à aquesta part, se han posat en Barcelona dins de la Llotja, las Academias del dibuix, y de la nautica o estudi de la navegació, à las que hi van un gros numero de minyons matins, y tardes, a di de aprendrer, y exercitarse en ditas arts; en la del dibuix, vuy en dia son 600, y tants, tan de Srs, com de fills de menestrals, t tots estos desde 9 à 10 anys à 20 de edat, en la qual art fan notables progresos, donantsels enseñansa gratuïtament, y el mateix temps sels dona per treballar, lo que necessiten de paper; ganivet=llapideras ab sos trosos de llapis, y llum a cada hu dels minyons, per treballar en las nits de hivern, sens tenir de costejar res de alló. Dos ô tres Quadres hi ha destinadas a dalt de la Llotja, ahont treballa tota esta Joventud, lo un al costat del altre, à 3 ó 4 filas, cada qual en son paper de dibuix se li te señalat, ab la mayor quietud

¹³³ Recordem que a poc a poc el rei anà desautoritzant els gremis i reconegué la importància de les acadèmies i institucions educatives relacionades en un procés que culminà amb la Reial Ordre de Carles III de l'1 de maig de 1785 i que declarava el lliure exercici de les arts i abolia els estatuts i els privilegis dels Col·legi de Pintors de Barcelona.

que se observa en tots aquells minyonets, que esta en sa tarèa, haventhi de tots els oficis, tant de arts liberals, com de mecanicas; sobrepujada en numero los fills de menestrals”.

Rafael d'Amat, Baró de Maldà, *Calaix de sastre*, 13 de febrer de 1776.

Malgrat que les obres de l'edifici de Llotja s'acabaren el 31 de desembre de 1775, es va convenir que el 9 de gener del mateix any ja estava tot disposat per tal que la nova escola s'hi pogués instal·lar, mentre que la de Nàutica i les oficines trigaren un any més en poder instal·lar-s'hi, probablement perquè ja tenien una ubicació provisional prop de la Barceloneta i posteriorment al carrer Viladecols que els permetia funcionar amb més o menys normalitat. El 14 de gener es notificà a la Junta General de Comerç de Madrid que tot estava preparat i que en Moles seria el director, de manera que ja podien iniciar les seves activitats¹³⁴. Entre octubre de 1774 i gener de 1775, Moles viatjà a València per visitar la seva família i aprofità per visitar l'Academia de San Carlos, on el van nomenar acadèmic-director d'honorari, iniciant una relació d'intercanvi que mantindria unida la Junta i l'Acadèmia de València durant molts anys (Subirana 1990:39).

Un cop acabades les obres, la Junta envià notificacions a tots els organismes oficials i, sense esperar respostes ni aprovacions, el 23 de gener de 1775 s'iniciaren les classes. Moles fou nomenat director de l'Escola amb les mateixes condicions que ja gaudia Sinibald Mas com a Director de l'Escola de Nàutica, inaugurada l'any 1769; a més, com que ja es donarien classes de dibuix en el si de la nova Escola, s'informà a Manuel Tramullas al gener de 1776 que, per aquest motiu, ja no necessitaven els seus serveis.

1.7.6. La difícil convivència del Col·legi de Pintors amb l'Escola de Llotja

L'evident necessitat que hi havia a Barcelona de crear l'Escola que, com veurem a continuació de seguida es va confirmar amb l'excel·lent acollida que la ciutat li va donar, suposava de manera inevitable la ruïna dels gremis d'oficis relacionats, de mestres d'obres, fusters,

¹³⁴ Recordem que les Ordenances ja estaven aprovades des del 6 d'octubre de 1774.

escultors, i sobretot del Col·legi de Pintors, ja que la seva era la disciplina que més podia assimilar-se al dibuix. En la documentació del col·legi no hi ha referències a la voluntat d'interferir en el funcionament de l'escola, però sembla evident que va emprendre alguna mesura contra ella i que es pot entreveure en la documentació de l'escola, ja que per exemple l'escola contestà en una ocasió a una demanda de l'Intendent del 13 d'octubre de 1777 argumentant que pel fet d'estar sota l'auspici de les acadèmies de San Fernando i San Carlos, els professors i ajudants de l'Escola poden exercir lliurement la seva professió (Alcolea 1959 I:60); probablement l'origen d'aquest assumpte fou algun tipus de queixa del Col·legi a l'Intendent, president de la Junta, sobre les activitats de l'Escola. Casos similars apareixen en les actes de la Junta, el 16 d'agost de 1781 la Junta aprovà una contestació de Moles al consell suprem sobre els abusos en l'exercici de les arts que també fou acceptada per Antonio Ponz, secretari de l'Academia de San Fernando (Alcolea 1959 I:61); o bé la Reial Ordre del 16 d'abril de 1782 a partir de la qual tots els escultors podien preparar, pintar i daurar peces de la seva pròpia mà, una mesura presa arran de les queixes del famós escultor Ramon Amadeu contra gremi de dauradors a causa dels obstacles que constantment posaven al desenvolupament normal de la seva feina (Alcolea 1959 I:61). D'una manera o altra, el Col·legi interpretà que no en treuria res enfrontant-se obertament a l'Escola i possiblement per aquest motiu, a partir de 1775, ja no van fer més embargaments als professors, sinó que només intervingueren en el cas d'obres de categoria més baixa, que consideraven més pròpies d'artesans que d'artistes, per exemple la pintura d'escuts.

Per contra, l'Escola també notà la competència i la força que tenien els antics costums i potser un cert temor al canvi. Moles havia detectat com alguns alumnes abandonaven la seva formació per retornar al sistema gremial i ingressar com a mestres en els seus col·legis pertinents abans d'estar ben preparats. Per tal de retenir durant més temps els millors alumnes, pensà i implementà una intel·ligent política de concessió de premis, cada vegada més nombrosos i repartits en més categories.

La disputa continuà especialment per part dels col·legis d'argenters, pintors, escultors i el gremi de fusters, i ni tan sols la Reial Cèdula de 1782 que declarava lliures aquests oficis, no havia impedit que els plets i altres accions se succeïssin igualment (Carrera 1951:65). Per exemple, es donaren plets on es denunciava que els escultors no podien realitzar les meses dels retaules en què treballaven perquè hi havia un calaix o espai per posar ornaments i corresponia als fusters aquesta tasca; o bé el col·legi de pintors, i també als escultors, denunciaven que els no agremiats no podien pintar o esculpir ecuts d'armes. D'altra banda, els Col·legis acordaren no permetre l'entrada de cap individu que no hagués viscut a casa d'un mestre durant quatre anys o alguns mestres no donaven feina a aquells que no volien deixar l'Escola. D'aquesta manera el Col·legi de Pintors iniciava el seu declivi final, amb una trajectòria vertaderament monòtona en els darrers anys del seu funcionament, en la qual només consten els registres d'entrada de nous mestres i poca cosa més (Alcolea 1959 I:64). La seva desaparició ja fou inevitable a través d'una solució dràstica, l'aprovació de la Reial Ordre del 21 de febrer de 1786 de Carles III¹³⁵, en què es disposava l'extinció del Col·legi de Pintors de Barcelona i l'abolició dels seus estatuts i privilegis i ordenava a l'Alcalde que recollís les seves ordenances, advertint els agremiats que no podien tornar a reunir-se amb aquest nom¹³⁶:

“[...] J.O. de 5 de marzo de 1786.

Al Conde del Asalto

Haviendo expedido el consejo de orden del rey una cédula en 1º de Mayo de 85, delcarando, que el ejercicio de la Pintura, Escultura era absolutamente libre a todo genero de Personas, sacando de este modo a las Nobles Artes de aquella indecorosa sujecion que en un tiempo de su decadencia adoptó el mal gusto y la ignorancia: se halla el presente molestada la atencion del

¹³⁵ Amb aquest fet, l'Escola passà a ser l'Escola Gratuïta de Nobles Arts, podent impartir els ensenyaments acadèmics que Moles desitjava.

¹³⁶ AHCB Polític, real i decrets, 1786, fol.104 (citat per Alcolea 1959 I:65).

Rey con una representacion de un Cuerpo o Gremio de esta Ciudad de Barcelona, llamado Colegio de Pintores, el qual, interpretando maliciosamente la claridad con que esta concebida la citada cedula, pretende, que nadie pueda exercer publicamente, y profesar el Arte de la Pintura si no esta incluso en dicho Colegio, o Gremio. En esta atencion para evitar toda sombra de abatimiento y opresion a los Nobles Artes libres por su Naturaleza se ha servido el Rey declarar, que losunicos Colegios verdaderos de Pintura, Escultura y Arquitectura son las Reales Academias de San Fernando, y San Carlos, a cuyos estatutos aprobados por S.M. deben sugetarse todos los Profesores, y arreglarse los tribunales en los casos que ocurran, y despues todas las Escuelas de Dibuxo, que hay establecidas en varias Ciudades bajo la Real Proteccion, y en consecuencia manda que luego, se extinga el Colegio de Pintores de Barcelona quedando abolidos sus estatutos, y establecimientos para que nadie pueda oponerse al libre exercicio dela Pintura, y a las exenciones y privilegios que S.M. tiene concedidos a los Profesores, que son Académicos de mérito de San Fernando o San Carlos. Lo aviso a V.E. de orden del Rey para que expida las ordenes convenientes y me avise de haberlo executado para dar cuenta a S.M.

Dios guardo a V.E. ms.as. el Pardo 21 de Febrero de 1786¹³⁷.

Apartir d'aquesta situació, molts dels integrants dels col·legis abolits van ser integrats en d'altres, per exemple els pintors en el Gremi de pintors de vidrieres i els escultors en el de tallistes, de manera que molts trobaren la manera de subsistir, malgrat que només l'Academia de San Fernando i la de San Carlos eren considerades institucions que podien titular i autoritzar els artistes (Carrera 1951:67). El fet que la majoria dels antics agremiats es mantinguessin fora del nou sistema acadèmic no els va impedir progressar, ja que es van donar altres vies de canvi i per a la renovació, com les xarxes comercials que arribaven a la ciutat, amb corresponsals com l'escultor Domènec Sahun que en els seus viatges i relacions personals i professionals feia arribar textos teòrics i repertoris gràfics que van permetre

¹³⁷ AASF 1-38/1,21 de febrero de 1786, El Pardo, Madrid. Anul·lació del Col·legi de Pintors. (transcrit per Ruiz Ortega 2000:392).

avançar els mestres gremials, que difícilment podien viatjar o tenir contactes amb altres professionals o idees foranes (Rodríguez Muñoz 1998:370).

1.7.7. Una escola pública enlloc d'acadèmia

Segons Mengs (1728-1779)¹³⁸ en la seva obra de 1780 *Tratado de la Belleza*, publicada per José Nicolás de Azara, assenyala la diferència entre acadèmia, escola i escola pública de dibuix: "Por Academia se entiende una junta de hombres expertos en alguna Ciencia ó Arte, dedicados á investigar la verdad, y á hallar conocimientos, por medio de los cuales se pueden adelantar y perfeccionar; y se distingue de la Escuela en que ésta no es mas que un establecimiento donde por Maestros hábiles se da lección a los que concurren á estudiar las mismas Ciencias ó Artes" (Mengs 1780:391-404). I continuava: "Muchas Academias de las Artes como la de Roma, Bolonia, Florencia y París empezaron siendo Escuela y después se transformaron en lo que ahora son: esto es, en Juntas de Profesores que bajo la protección de los Príncipes ayudan a la enseñanza general". A més, creia que els estudiants havien d'aprofitar les hores de sol en què estan més descansats per formar-se i no pas fer un complement en les hores lliures al vespre: "las horas de noche son pocas para un estudio tan vasto. El estudio de los jóvenes, distraído con las ocupaciones del día, no tiene la actividad necesaria para aprender y fixar en la memoria las cosas que se enseñan. Sería necesario ya que la Academia que ha de ser Escuela, hacer lo que se practica en las Escuelas de las demás Facultades: esto es, emplear en el estudio las mejores horas del día". També valorava molt el fet de rebre un ensenyament més plural, en el sentit que els alumnes s'enriquien si rebien lliçons d'un grup de professors, a diferència del que podia suposar formar-se amb un mestre tradicional: "Acaso no faltará quien diga que todo el estudio que propongo para la Academia le puede enseñar cualquier Profesor-Maestro a sus discipulos en su casa. Yo no lo juzgo así, porque creo imposible que un hombre solo llegue a saber igualmente bien tantas cosas juntas;

¹³⁸ Pintor bohemí, format a Dresde, viatjà a Roma al 1744 on estudià escultura antiga al Belvedere, Rafael i pintura clàssica del segle XVII.

[...] los jóvenes que estudian con maestro particular hay alguno que por falta de enseñanza más extensa, [...] dexa de salir tan grande hombre como correspondia a la proporción que hay en él; cuando en la Escuelas Públicas tendrá ocasión de explicar su talento, distinguirse con la emulación”. Per últim, ens sembla interessant destacar que Mengs opinava que les hores d’estudi nocturnes o esporàdiques no eren suficients per algú que volgués dedicar-se a les Belles Arts: “El (estudio) que se hace por la noche puede servir para los que teniendo las horas del día ocupadas en el aprendizaje de algún oficio, van a aprender un poco de dibujo a fin de habilitarse para trazar las obras pertenecientes a él, siendo ésta una de las utilidades de las Escuelas Públicas de Diseño, por lo infinito que contribuye á adelantar y perfeccionar los artefactos; pero estan muy lejos de ser suficiente, ni oportuno para los que se dedican a las Bellas Artes”. Aquesta darrera qüestió no acabava de complir-se a l’Escola de Barcelona, ja que tenint en compte que el torn de classes nocturnes era el més concorregut, és fàcil endivinar que la majoria d’alumnes que assistien en aquesta franja treballaven durant el dia en algun altre ofici o fàbrica.

1.7.8. L’organització de l’Escola

Tot i la diferènciació que acaben de descriure, i la consideració d’Escola que tenia la institució barcelonina, no podem oblidar que el pla d’estudis i la seva organització s’acostava més al d’una acadèmia de Belles Arts que a una escola. Com ja hem dit, probablement això estava directament relacionat amb la formació francesa i l’experiència del seu director Pasqual Pere Moles qui devia pensar que una vegada l’escola fos creada, el canvi de condició –d’escola a acadèmia- seria immediat, o sinó més ràpid o fàcil quan es veiessin els progressos dels alumnes (Subirana 1990:258). Però no fou així i després de repetides demandes a Madrid, sol·licitant poder beneficiar-se dels privilegis i prerrogatives de les quals gaudien les acadèmies, semblà impossible d’assolir. Fins i tot, altres professors de l’escola, encapçalats per Carles Grau, optaren per una altra via, amb la sol·licitud a l’agost de 1786 de la fundació d’una escola de quatre nobles arts entre les quals s’inclogués el gravat (Rodríguez Muñoz 1998:369). La Junta va enviar una notificació a Junta General de Comercio i a l’Academia de

San Fernando. Malgrat la necessària elecció d'un ajudant i la redacció d'uns reglaments amb aprovació reial, no va caldre aquesta vegada una junta preparatòria, ja que el fet d'acceptar que la nova institució fos una escola i no una acadèmia va facilitar molt les gestions (Ruiz Ortega 2000:131).

En primer lloc, el 9 de febrer de 1775 se li concedí un ajudant a Moles, de manera que va caldre fer oposicions i per aquest motiu donaren avís als col·legis i gremis d'oficis relacionats. La Junta encarregà al marquès de Palmerola que determinés la manera de triar l'ajudant que finalment van ser nomenats el 12 de juny de 1775. Nomenats en plural perquè finalment en van ser dos enlloc d'un per decisió de la Junta, Marià Illa i Pere Pau Montaña¹³⁹. Tot i això, els pintors no van poder ocupar els seus càrrecs a causa d'un conflicte entre ens concurrents, ja que alguns aspirants portaven proves que havien fet als tallers dels seus mestres i per tant algú altre havia intervingut, com fou el cas de Pau Illa, Ignasi Parera i Porcel, Antoni Gasch i Francesc Pla que foren ajudats per Manuel Tramullas de qui eren deixebles i encara tenia la seva escola de dibuix particular en funcionament (Alcolea 1959 I:73-75). La Junta acceptà les reclamacions i tornà a convocar els aspirants amb una nova prova en què havien de dibuixar una escultura que desconeixien en tres dies, i els organitzà en dos blocs: Marià Illa, Narcís Ferrer, Josep Pascual, Antoni Gasch, Joan Fàbregues, Pere Pau Montaña, Antoni Casanovas i Joseph Mirabent; i en el segon torn: Josep Baxeras, Antoni Bosch, Jaume Amat, Jaume Illa, Ignasi Parera, Francesc Pla i Antoni Jover. Cal tenir present que el considerable participació d'alguns dels membres del Col·legi de Pintors indica que se sentien atrets per l'Escola fins al punt de presentar-se a una plaça de professor, ja que d'entre els quinze opositors que es van presentar, només sis eren pintors i molt poc coneguts en aquell moment. Aquests, van demostrar la seva superioritat respecte a la resta de concursants, sobretot perquè la majoria ja havien passat una prova de llicenciats o de mestria. D'altra banda, Alcolea ens fa parar

¹³⁹ BNC, Arxiu Junta de Comerç, llibre d'Acords 1774-1775, 5, fol. 281 i 291 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:371).

atenció en què dels sis pintors, quatre fossin membres del Col·legi (Casanovas, Baxeras, Parera i Pla) i només dos no hi tinguessin cap relació, precisament els guanyadors de les places. Aquesta qüestió probablement té a veure amb el fet que a Moles no li agradés el Col·legi de Pintors per tot el que representava (Alcolea 1959 I:75).

La necessitat d'un ajudant¹⁴⁰ era evident només arrencar el funcionament de l'Escola, ja que de seguida hi van acudir centenars d'alumnes; per exemple, se sap que a finals de 1779 hi havia prop de 500 alumnes, de diverses disciplines i oficis (Carrera 1951:62)¹⁴¹ com pintors, escultors, serrallers, fusters, gravadors de les fàbriques d'indianes, espasers, argenters, brodadors, armers, ebenistes, courers, dauradors, rellotgers, etc., procedents de Barcelona i d'altres poblacions del Principat, a més d'alguns estrangers. Entre 1779 i 1783 la Junta passà greus problemes econòmics a causa de la guerra contra Gran Bretanya i per aquest motiu se suspengué la classe de model al natural, que era una de les quals més despeses suposava, ja fos per la contractació de models o per la renovació dels objectes a representar –fruites, flors, etc.-; aquesta es recuperà l'any 1796 i poc després, al 1798 es creà, a petició de Pere Pau Montaña, la classe d'estudis de flors del natural, durant quatre mesos l'any.

L'any 1783 es produïren les primeres alteracions en el personal de l'Escola, ja que l'escultor Salvador Gurri fou nomenat Tinent Director d'Escultura¹⁴², i el mateix any Marià Illa deixà el seu càrrec per problemes de salut. Més canvis es donaren al 1787 amb l'ampliació de les sales a l'edifici de Llotja i la reestructuració tant física com organitzativa de l'Escola amb el nomenament de dos nous tinentes de director per tal de poder atendre l'enorme nombre

¹⁴⁰ Moles se sentí perjudicat per la gran quantitat d'alumnes que havia d'atendre i que per tant li impedien dedicar-se al gravat, de manera que els seus ingressos es veien afectats. Per aquest motiu, la Junta acordà un augment de sou important, però amb la condició que havia d'assistir a l'Escola cada dia (Subirana Rebull 1990:43).

¹⁴¹ No podem oblidar que el nombre d'alumnes que passaren per l'Escola Gratuïta de Dibuix és molt significatiu, no només de l'èxit que va tenir la institució, sinó de la necessitat que tenia la ciutat, i de la influència que va tenir en el desenvolupament de l'art català en disciplines diverses: entre 1775 i 1808 passaren per les aules de l'Escola 11.304 alumnes (Iglésies 1969II:7).

¹⁴² BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1782-1783, fol.349.

d'alumnes, essent nomenats sense concurs Francesc Vidal i Tomàs Solanes¹⁴³, a més de diversos canvis en el funcionament de l'Escola. Degut a les discòrdies entre Moles i alguns professors al llarg de 1789, es va suspendre Tomàs Solanes; sembla que les disputes entre Moles i Solanes eren constants i segons Subirana (1990:57) podien haver-se originat amb la tria de Moles com a director de l'escola per davant de Manuel Tramullas, sogre de Solanes. El 2 de maig de 1790 s'acordà incorporar Salvador Molet¹⁴⁴ al seu retorn de la pensió a València; més tard, fou convocada una oposició per a subtingent de l'escola convocada el 1794 en la secció de flors i dibuixos executables en indianes i sedes que el 23 de juny s'acordà atorgar-li a Molet. A més la Junta inicià aleshores una important política d'adquisicions d'obres com les Llotges de Rafael o restes de l'Antiguitat per tal de gaudir de models per aquestes classes, tal i com veurem més endavant¹⁴⁵.

La mort de Moles el novembre de 1797 provocà un ball de peticions i nomenaments en què Montaña passà a ser director imposant-se a Solanes per unanimitat; el mateix Solanes i Josep Casas sol·licitaren la plaça de Montaña; els pintors Francesc Rodríguez, Joan Giralt, Antoni Feu i Diego Gutierrez, l'escultor Francesc Bover i el gravador Josep Corominas van sol·licitar les places de Tinent de Director, amb nomenaments que es realitzaren per elecció enlloc de concurs, i que van recaure en Francesc Rodríguez, Francesc Bover i Josep Corominas (Alcolea 1959 I:82). Aquesta dinàmica continuà mentre també persistia el problema d'excés d'alumnes, que durant l'any 1799 havien estat 679¹⁴⁶. La mort de Montaña al novembre de 1803 comportà de nou una sèrie de canvis en l'equip docent i Salvador Gurri, Francesc Lisoro i Tomàs Solanes sol·licitaren la plaça de director, a més d'altres peticions d'ascensos,

¹⁴³ Tomàs Solanes arribà de Madrid l'any 1786, "el famós pintor acadèmic" segons el baró de Maldà, casat amb una filla de Manuel Tramullas (Carrera 1951:68).

¹⁴⁴ Molet aconseguí ser pensionat l'any 1790 després de demanar-ho a la Junta al·legant que portava sis anys formant-se a l'Esola i havia guanyat tots els premis, amb només 17 anys (Vélez 2011:111). Podem deduir per tant que deuria ser freqüent que els aprenents entressin a la institució als 11 anys.

¹⁴⁵ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1792-1796, fol.324.

¹⁴⁶ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1799, fol.251.

augment de sou i places en propietat de Joan Giralt, Marià Illa, Jacint Corominas, Gaietà Pont, Francesc Rodríguez i Francesc Bover. La Junta acordà el 12 de desembre de 1803 que preferien nomenar dos professors de diferents disciplines per ocupar el càrrec de director que exercirien en mesos alterns i per als quals se seleccionà Salvador Gurri, escultor, i Tomàs Solanes, pintor¹⁴⁷. Tot i això, aquesta decisió no agradà a la Junta General i el 4 de juny de 1804 notificà a l'Escola que el rei havia decidit nomenar l'escultor Jaume Folch¹⁴⁸ (Alcolea 1959 I:87). Finalment la Junta adoptà una solució intermitja nomenant Gurri i Solanes però sotmesos a l'autoritat del director Jaume Folch.

Les circumstàncies polítiques empitjoraren al llarg de 1807 i degut a la falta de fons de l'Escola, l'any 1808 els pensionats reberen només dos terços de la paga. La situació esdevingué insostenible i se suspengueren les pensions a inicis de 1809, pagant de cop dues mensualitats a tots els empleats resident a Barcelona (Alcolea 1959 I:89).

1.7.9. Els Reglaments de l'Escola

Ens aturem breument en els Reglaments de l'Escola, ja que resulten interessants per comprendre els seus objectius i les vies emprades per assolir-los. En primer lloc cal tenir present que les principals aportacions a aquests reglaments van ser de Pasqual Pere Moles, de gran valor i amb una participació que deuria ser prou activa, dins del poder que se li havia conferit dins l'Escola. La junta va determinar des de la fundació de l'escola una comissió que s'encarregà de tota la gestió i també de dissenyar el seu funcionament (Ruiz Ortega 2000:137). Aquestes pautes resulten molt similars a les de San Fernando, tot i que tant Moles com els professors que no podien assistir a les reunions setmanals ni extraordinàries, ni tan sols sense dret a vot; només hi assistien els components de la Junta. La comissió feia

¹⁴⁷ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1803, fol.282 (citat per Alcolea 1959 I:89).

¹⁴⁸ L'escultor barceloní Jaume Folch (17??-18??) havia estat pensionat a Roma i acadèmic de mèrit per la Real Academia de San Fernando des de 1786 i en aquell moment exercia de director a l'Escola de Dibuix de Granada.

d'intermediària entre el director i la Junta i després li comunicava les decisions preses, tal i com es mostra en els llibres d'acords.

Tot i això, el paper de Moles fou fonamental en el disseny i organigrama de l'Escola, per la introducció de corrents que havia conegut a París en els vuit anys de pensionat, on probablement conegués la formació a l'escola de Cebres. En l'inventari de la seva biblioteca¹⁴⁹ es troben dos llibres sobre escoles franceses, una Memoria general d'escoles reials i un altre sobre l'administració i manutenció de l'Ecole Royale Gratuite de Dessin que és possible que es referís a la primera escola fundada a París al 1766 (Subirana Rebull 1990:69-70), a més d'alguns tractats i diccionaris d'art que s'empraven a les acadèmies¹⁵⁰. Ruiz Ortega (2000:138) manté la tesi que la idea de formar una escola enlloc d'una acadèmia, com havien sol·licitat la Junta i el Conde de Ricla, fou inspirada en Campomanes, i que el marquès de Grimaldi la va transmetre a la Junta. Campomanes assenyalava la importància que havia adquirit el dibuix des de la creació de l'Academia de San Fernando i recomanava que en cas que no n'hi hagués una, convenia crear una escola al càrrec de les societats econòmiques; allà explica a més com han de formar-se i els seus consells estan directament relacionats amb el reglament de l'escola de 1775 -horaris, controls, permanència a les classes, etc.- (Ruiz Ortega 2000:139). També opinava que havia estat negatiu el fet de separar les arts i els oficis, liberals/mecànics, nobles/humils, fet amb el que creiem que probablement Moles no hi estaria d'acord¹⁵¹. La Junta de comerç coincidia amb Campomanes en què la unió de les dues arts en un ensenyament, permetria conèixer “los dos dibujos”, i precisament per aquest motiu fundà

¹⁴⁹ En l'inventari post-mortem de Moles, es descriu amb bastant detall la seva biblioteca i també la seva col·lecció d'art conformada per pintura amb 67 olis, 233 dibuixos (6 de Moles), 2 pastels, 16 estampes; a banda de les obres realitzades per ell: 10 gravats amb 185 estampes, 100 d'una planxa, 56 d'una altra làmina i la resta d'estampacions diverses (Subirana Rebull 1990:306-323).

¹⁵⁰ També s'hi podia trobar el Discurso sobre el fomento de la educación popular de Campomanes de 1775, inspirat possiblement en els discursos de Descamps, *Discours sur l'utilité des Ecoles Gratuites de Dessin en faveur des Métiers*, publicat a París al 1766 (Subirana Rebull 1990:68).

¹⁵¹ Aquestes teories mercantilistes es van rebatre per part dels acadèmics, amb reticències a l'hora d'admetre a les seves sales l'ensenyament de flors aplicat a la indústria, sobretot en el cas de València.

l'Escola¹⁵². Un detall important, és la presència de l'Enciclopèdia francesa en el reglament de l'Escola. La junta adquirí els seus 17 volums l'any 1769¹⁵³, quan ja s'havia editat completa i només faltaven els 11 apèndixs amb les il·lustracions realitzades amb gravats calcogràfics¹⁵⁴. Creiem que cal destacar la seva influència en la pedagogia, ja que en la veu *Académie* es recull la història i fundació de les acadèmies de París i d'altres com la de Madrid, on fins i tot s'explica el sistema de concessió de premis, l'organització jeràrquica i el funcionament, que copià l'escola de Barcelona; a la veu *École de Dessin*, es fa una descripció dels ensenyaments de dibuix, dels diversos passos a seguir i tipus de dibuix que s'hi realitzen.

El 30 de març de 1775¹⁵⁵, la Junta aprovà uns estatuts que havien estat redactats com normes provisionals entre setembre i octubre de 1774¹⁵⁶ a mode d'esborrany, al qual sembla que hi dedicaren poc temps, probablement perquè dubtaven de l'acceptació que tindria. El text s'entregà als comissionats i que redactaren el definitiu i el signaren només ells, de manera que costa reconèixer la implicació de Moles donat que no apareix en la documentació. Tot i això, sembla evident que hi intervingué, fet palpable en detalls com per exemple el nom de l'Escola que abans de la seva arribada era anomenada Escuela Pública de Dibujo i en tornar de París, es canvià de nom per Escola Gratuïta de Disseny a imitació de l'École Gratuite de Dessin (Ruiz Ortega 2000:144).

Segons aquest reglament l'Escola estava dirigida pel director general i no es contemplava el paper decisiu que la Junta acabà per donar-li en el segon reglament. La majoria dels punts estaven dedicats a explicar el funcionament de l'escola amb qüestions que mostraven la influència de l'Academia de San Fernando, com per exemple la instància que havien de presentar els alumnes, idèntica a la madrilenya; el funcionament intern de l'escola; el

¹⁵² BNC, AJC, lligall XXI, 1, fol.6-13, transcrit per Ruiz Ortega 2000:353.

¹⁵³ BNC, AJC, Llibre d'acords any 1769, 9 de novembre (transcrit per Ruiz Ortega 2000:358).

¹⁵⁴ Cinc d'aquells gravats eren de Cochin, professor de Moles, que els adquirí i portà a Barcelona en el seu retorn al 1774.

¹⁵⁵ BNC, AJC, Llibre d'acords, lligall CVIII, 2, fol.197-201 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:372).

¹⁵⁶ BNC, AJC, Llibre d'acords, n.5, 1774-1775, fol.153 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:366).

material, que corria a càrrec de la institució; l'horari i el control dels professors; l'assistència diària sota pena d'expulsió a les vuit faltes; l'obligació de presentar els exercicis al professor; el nombre d'alumnes; l'ampliació del professorat en cas que fos necessari, a través del nomenament de tinents com a les acadèmies; les obligacions del director com per exemple corregir exercicis en qualsevol classe, i que eren les mateixes per als tinents professors però a les sales de principis; el castellà com idioma de les classes; l'obligació dels professors d'assistir a totes les classes i complir l'horari assignat; els incentius a l'alumnat com la divisió entre principiants i adelantats i el pas de classe per mèrits o els premis mensuals. També s'especifica que l'escola podrà lliurar certificats als deixebles aplicats, fet que fins aleshores era exclusiu del Col·legi de pintors.

Malgrat que inicialment arribés a contemplar-se la possibilitat d'engegar una Escola de Dibuix i Gravat o fins i tot de les quatre nobles arts i el gravat es considerés molt important, la seva implementació fou tardana. Aquest fet sorprèn si tenim en compte la professió de Moles, però sembla que els objectius de la Junta es van imposar i es va donar prioritat a impulsar les classes de dibuix, deixant la resta de disciplines en un pla secundari. El gravat, a més, necessitava més espai i maquinària i per tant més despesa econòmica. Es va preferir que aquestes classes fossin impartides per Moles a casa seva i davant l'acord amb la junta i la sol·licitud de nous alumnes, va traslladar-se a una casa més gran l'any 1776 (Subirana Rebull 1990:42). Aquesta era una pràctica habitual a París, ja que molts aspirants a l'Acadèmia es preparaven en tallers privats dels acadèmics, fet que també va practicar Moles a Barcelona i que tingué lloc al seu taller al llarg de la seva vida. També s'esmenta en el reglament la implantació de la classe del natural que sembla imminent però que no fou així perquè calia que els alumnes assolissin un nivell superior per poder passar a aquesta classe, de la mateixa manera que succeí amb la classe de "Modelo Blanco". Dos anys per passar del model d'estampa al de guix i per al model viu anys després de la fundació de l'escola (Ruiz Ortega 2000:392).

Entre 1775 i 1825 no es realitzaren nous reglaments, malgrat que l'ampliació que es va dur a terme entre 1787 i 1789 en ocasions s'ha considerat el segon reglament de l'escola¹⁵⁷. Els motius d'aquesta tenien a veure amb el trasllat de l'Escola a noves sales per a la millor distribució dels alumnes; l'ampliació del professorat amb la incorporació dels tinents directors Francisco Vidal i Tomàs Solanes, que ja col·laboraven a l'Escola; la reglamentació de les noves pensions per a les tres arts; la proposta de noves assignatures¹⁵⁸. El 15 de febrer de 1787 s'entregaren aquestes qüestions als comissionats perquè redactessin el reglament i en donessin notícia a la Junta, de manera provisional com en el cas del primer i van incloure per exemple qüestions sobre els conflictes entre professors, assumpte que també queda recollit en els llibres d'acords de 1789-1791, ja que sembla que era un problema freqüent i destaca especialment l'enfrontament obert entre Moles i Salvador Gurri i Tomàs Solanes, tinents de l'Escola, abans esmentat. Per solucionar aquesta situació, es decidí que els vocals comissionats haurien d'assistir a les classes; s'afegiren punts referents al nou horari de classes que unificava l'horari de tarda amb les nocturnes; regulava l'afluència de públic a l'escola per veure com funcionava i que, per destorbar i distreure els alumnes, es limita als dissabtes; establí torns entre el professorat, de manera que tots passaven per totes les classes i coneixien els progressos dels alumnes, facilitant la concessió de premis; també la distribució de l'alumnat a les classes, segons la col·locació dels models que estaven ordenats de més senzill a més complex; el pas de classe a classe es feia per mèrits, supervisant els progressos durant la darrera setmana del mes i decidit el darrer dia els passes entre classes. Aquesta ampliació també detallava la metodologia de funcionament i l'ordre en què es duia a terme –principis del dibuix, fragments de la cara fins a figura completa d'estampa, figura de guix, dibuix de figura anatòmica en estampes, etc.-. A més s'especificava per primera vegada que els alumnes

¹⁵⁷ El reglament s'havia aprovat en les juntes del 5 i 16 d'abril de 1787 i datat el 19 de febrer de 1789, signat per Joan Vidal i Mir: BNC, AJC, Lligall CVIII, 2, fol.191-196 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:398).

¹⁵⁸ BNC, AJC, Llibre d'acords, n.11, 1786-1787, fol. 209 i 237 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:394).

de la classe de flors també han de passar pels principis de dibuix de figura, que era fonamental per a qualsevol ofici.

No s'ha localitzat a dia d'avui cap reglament entre el de 1789 i el de 1824, tot i que sembla que no se'n va fer cap, ja que així s'indica en el preàmbuls dels documents que entreguen els comissionats en els projectes de nous estatuts¹⁵⁹.

1.7.10.Premis

En els inicis, destaca en les concessions de premis l'absència d'aprenents i oficials de pintura i escultura. Creiem que en primer lloc, es deuria a l'interès de la Junta de prioritzar el dibuix i en segon lloc per la pressió del Col·legi de pintors amb enfrontaments que es concretarien anys més tard amb una política de premis que atraguessin els aprenents i oficials a les aules de l'escola. Moles introduí una política de premis i pensions molt ben pensada per tal d'atraure escultors a l'escola, distribuint-los per a la millora de l'alumnat en l'aprenentatge i la captació de nous alumnes amb contínues transformacions per trencar el monopoli del Col·legi de pintors. Per exemple amb la creació de premis anuals per escultors i després per pintors aliens a l'escola en una estratègia doble: veure treballar els artistes com estímul pels alumnes, tenint en compte que una gran majoria eren operaris de fàbriques, i crear un nivell superior dins l'escola. L'objectiu era que els estudis s'assemblessin el màxim possible a una acadèmia, millorant el nivell dels estudis i augmentant el nombre d'alumnes.

Els premis estaven clarament inspirats en els de l'Academia de San Fernando, que alhora s'inspiraven en Roma i París. Es van establir en el primer reglament amb un sistema de medalles en premis, però no es concediren les medalles sinó diners en efectiu (Marès 1964:375). Se'n feia difusió amb edictes i les proves eren les mateixes que a Madrid, "pensado" i "de repente", amb una durada de sis mesos i dues hores respectivament, i eren presentades com anònimes i numerades. El sistema més habitual de premis s'ordenava en

¹⁵⁹ BNC, AJC, Llibre d'acords, lligall CVIII, 1, fol.151 i 157.

anuals i trimestrals: inicialment es volien crear nou premis mensuals i nou de generals anuals però no es va poder complir i els mensuals es transformaren en trimestrals, amb sis premis enlloc de nou, també perquè els alumnes no progressaven tan ràpid. El sistema de premis va estar en contínua evolució, en funció del progrés dels alumnes i a la realitat de l'escola. Més endavant, els premis generals van trigar alguns anys en assolir un nivell digne fins que es van convocar, organitzant un acte públic al final de cada curs. Moles creà un nou pla de premis¹⁶⁰ en què es proposava substituir els premis trimestrals per mensuals per retenir l'alumnat però amb la tàctica d'entregar-los a final de curs, a més d'exposar els premis de la convocatòria anterior perquè servís d'estímul i competència. També es crearen gratificacions anuals, de deu dibuixos durant deu mesos o sis dibuixos durant sis mesos. Sembla que aquest pla fou pensat al marge del reglament perquè no hi consta. Pensionats i premis van ser claus per trencar el monopoli del Col·legi de pintors. La primera distribució de premis es va fer ja al 1776 i la major part dels guanyadors dels trimestrals eren gravadors d'indianes, serrallers, paletes, brodadors, etc. (Marès 1964:làm.28), per tant amb un evident domini dels alumnes dedicats a les arts mecàniques; en altres convocatòries, com a l'octubre de 1779, i la següent a l'octubre de 1780 ja es percep un pas endavant pel que fa a les nobles arts (Vélez 2011:100). L'Èxit de la seva política de premis té a veure amb el gir que va fer cap a les Belles Arts, ja que des de 1779 es van crear premis de pintura i escultura. No hi ha documentació sobre les relacions de premis fins a 1789, on ja es feia la distinció entre els dos tipus de dibuixos (Vélez 2011:102). Fou precisament aquell any en què començà a emprar el nom d'Escola Gratuïta de Nobles Arts (Vélez 2011:112).

Els atacs del Col·legi de pintors contra l'escola començà a escapar al seu control amb un bon exemple amb la denúncia a la Junta el 13 d'octubre de 1777¹⁶¹. Els acadèmics podien actuar al marge del gremi i si hi ingressaven perdien els càrrecs, per tant eren lliures de practicar el seu

¹⁶⁰ BNC, AJC, Llibre d'acords, n.6, 1776-1777, fol.249 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:376).

¹⁶¹ BNC, AJC, Llibre d'acords, n.6, 1776-1777, fol.379 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:378).

ofici. Davant d'aquesta situació, el Col·legi decidí atacar els pintors, alguns formats en la mateixa corporació, que eren alumnes o concursants de l'escola i volien desenvolupar la seva professió lliurement. Moles lamentava aquesta persecució, ja que havia provocat que en una convocatòria, quedessin deu premis vacants. Per això, va decidir sol·licitar com a solució els mateixos privilegis que les acadèmies.

Entre 1780 i 1784 es va mantenir el mateix quadre de premis, però enlloc de ser abonats en diners, es gratificaven amb estampes gravades pels millors mestres per tal de facilitar-los la possessió d'exemplars més duradors per assolir estudis posteriors. Al 1799 però, l'Escola es trobava mancada d'estampes per als premis i, donat que els alumnes preferien rebre l'equivalent en diners, així ho van fer. El mateix any no es van donar els premis generals per manca de fons, però s'afegiren el de model natural en disseny i el de model natural en escultura, creant-se el 1802 també el premi d'oficis i artefactes.

Unes actes de 1793 ens descriuen com era l'acte d'entrega de premis extraordinaris que se celebraven amb tota solemnitat a la sala de l'acadèmia, sota la presidència de la Junta. La sala estava il·luminada i ornamentada amb un entarimat al fons de la sala, on se situaven a la dreta Moles i els professors en una taula i en l'altra a l'esquerra, l'advocat i arxiver Antoni Juglà a qui se li va encarregar un discurs. En un lloc separat i elevat a la sala hi havia els premiats. L'acte començà amb l'actuació de dos cors de música i amb la intervenció de Moles que féu un resum dels progressos de l'Acadèmia. Un cop l'Intendent distribuí els premis, Juglà féu un discurs sobre les arts i la seva perfecció i, finalment, el reverend Joan Vidal i Matas, pevere, recità poesies relatives a les arts i a la missió de la Junta. En acabar la sessió, les sales continuaren il·luminades i ambientades amb música i així es mantingueren durant els dos dies següents i obertes al públic durant sis dies. La Junta acordà que tot s'imprimís i se'n fes difusió, tal i com es feia habitualment en les Acadèmies (Carrera 1951:77). Carrera afirma també que fou la primera vegada que es donà el nom d'Acadèmia a l'Escola. En altres ocasions s'exposaven obres públicament, tal i com s'explica en el *Diario de Barcelona* del 31

d'octubre de 1796 amb obres de Bover, Oliver, Ametller, Rodríguez, Campeny, Esteve Boix i Pau Montaña. Potser l'acte de lliurament de premis que més ens ha arribat, fou la de l'any 1803 en el qual el discurs va córrer a càrrec de Josep Farriols, poeta i orador, prevere¹⁶².

En tot aquest recorregut per la història de l'Escola en diversos aspectes del seu funcionament, es percep una evolució des de l'inici al 1775 amb només dues classes de figures i de flors, fins el complex quadre de premis en els anys anteriors a 1808¹⁶³ (Alcolea 1959 I:112). En aquest sentit, hi ha evidents semblances entre l'Escola i altres acadèmies, malgrat que l'estudi de la pintura i l'escultura van trigar més a implantar-se i només existiren com a premis. El que sembla evident és l'esforç constant que paral·lelament a aquesta situació feia Moles per tal de no apartar-se del model d'acadèmia. En els primers anys de vida de l'Escola però, no va poder introduir el sistema de concursos i oposicions a pensions, que només es va poder aconseguir 15 anys després de la fundació de l'escola, potser per falta d'alumnes de més nivell o preparació en relació als que acudien a les acadèmies o per la competència externa d'altres institucions.

1.7.11. Pensionats

El paper dels pensionats és fonamental per comprendre l'evolució de la formació dels artistes a Catalunya, però també pel seu paper d'importadors de noves idees a través de les seves obres que remetien a Barcelona per mostrar els seus progressos o bé de les obres que van

¹⁶² Aquest discurs va tenir lloc el 27 de desembre de 1803 i ha gaudit d'una gran transcendència a causa de la reflexió de Farriols sobre la bellesa. Algunes idees que apareixen en diversos paràgrafs connectaven directament amb Mengs, Azara, i inclús Winckelmann, Zuccari i Bellori (Garcia Portugués 2007:430), per exemple, entendre que el dibuix és el fonament de totes les arts, el que uneix les arts nobles i les aplicades, la disciplina comuna (Vélez 2012:208). Sobretot el seu pensament es relacionava amb Mengs en qüestions com, per exemple, que la Bellesa ha de plasmar la invenció amb un disseny agradable i una correcta aplicació del clarobscur i el color; que els conceptes d'utilitat i gust estan vinculats amb la raó; que la invenció ha de basar-se en temes veraces, tant si són històrics, com al·legòrics o religiosos; en definitiva, un retorn als grecs, els llatins i a Rafael.

¹⁶³ Flors del natural, trimestrals ordinaris, els extraordinaris en vuit classes d'invenció de flors per a la indústria, de "flores y adornos", model natural en disseny, model natural en escultura, model de guix en disseny, model de guix en escultura, figures copiades d'estampes, i oficis i artefactes; a més dels premis generals de distribució cada tres anys que rarament es complien, de pintura de composició, pintura de flors, escultura, arquitectura, gravat de làmines i gravat "en hueco" o de medalles.

enviar per a la col·lecció de l'Escola com a models. Tot i això, Josep Iglésies recorda que els primers pensionats de la Junta de Comerç no tenien a veure amb les arts, tot i que en alguns casos sí que implicaven el dibuix. Per exemple, amb l'enviament d'un pelaire al 1776 a fàbriques d'Holanda, França i Anglaterra o d'un altre pelaire al nord d'europa, acompanyats tots dos per un mestre rellotger, ofici que comptava amb hàbils dibuixants de màquines, amb l'objectiu de treure models dels instruments i aparells. Al 1778 dos nois van traslladar-se a Madrid per aprendre orfebreria i un altre a França per qüestions de maquinària, aquest darrer de la mateixa manera que al 1779 féu Gaietà Faralt qui després fou membre de l'Acadèmia de Ciències i Arts de la ciutat (Iglesies 1969 II:8). Sembla que a partir de 1781, amb la pensió de Tomàs Solanes a Madrid, l'interès de la Junta per les qüestions industrials que indicàvem anteriorment van reduir-se i els pensionats procedien de l'àmbit de les arts, amb dues excepcions d'alt nivell, Mateu Orfila i Josep Roure.

Ja en l'àmbit artístic, el primer pensionat de la Junta fou Pasqual Pere Moles qui sol·licità al 1766 un ajut per passar a París durant tres anys que finalment en foren vuit. Posteriorment, Tomàs Solanes marxà al 1781 a Madrid¹⁶⁴ i al 1785 es van rebre diverses sol·licituds de Francesc Bover en escultura, Blai Ametller pel gravat i Francisco Rodríguez i altres pintors, per la pintura. Aquestes pensions però, no concediren fins al 1787 quan es convocà un concurs per tres places de pensionats: pintura i escultura a Roma i gravat a París, totes de quatre anys¹⁶⁵ però per problemes amb l'oposició, finalment no es van concedir. El 21 de febrer de 1789 la Junta va rebre l'aprovació de la Junta General de Comercio per tal de poder enviar alumnes pensionats a ciutats que fossin punteres en el món de l'art. En aquest cas, es van mantenir les places de pensionats d'escultura i pintura a Roma i també dos de gravat a Madrid, en dues modalitats diferents, gravat de medalla i d'estampes. Sembla evident que la substitució de París per Madrid té a veure amb el clima de tensió que es vivia a la capital

¹⁶⁴ BNC, AJC, Llibre d'acords, n.8, 1780-1781, fol.377 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:383).

¹⁶⁵ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1780-1781, fol.209.

francesa relacionada amb l'esclat de la Revolució Francesa. El 22 de juliol de 1790 els guanyadors de les pensions van ser en pintura Francisco Rodríguez, en escultura Francesc Bover i en gravat en làmina Blai Ametller; no s'escollí cap gravador de medalles i la Junta ho solucionà demanant a Moles que triés ell, pensionant Esteve Boix¹⁶⁶.

L'any 1790, Salvador Molet va anar a l'Academia de Sant Carles a València on passà tres anys, per formar-se en pintura de flors amb Benito Espinós i a la seva tornada havia de portar a l'Escola la classe de flors. El 6 de maig de 1790, s'enviaren a la Junta General de Comercio y Moneda i a la Real Academia de San Fernando els exercicis que havien realitzat els aspirants a pensionats, que les confirmà; el 22 de juliol de 1790 s'acordaren les pensions de Francesc Rodríguez en pintura, Francesc Bover en escultura i Blai Ametller en gravat¹⁶⁷ que foren enviats amb cartes de recomanació per a José Nicolás de Azara a Roma i per a Manuel Giménez Bretón, secretari de la Real Junta General a Madrid. Com dèiem, els pensionats solien fer enviaments de les seves obres on es veien els seus progressos com les còpies de pintures de la Galeria del Campidoglio i altres dibuixos fets a les classes de l'Acadèmia de Roma per Francesc Rodríguez o les certificacions que arribaven de València sobre la bona conducta i treball de Molet. L'any 1794 s'atorgaren noves pensions, una de les quals es donà a Pau Montaña¹⁶⁸, a més de la pròrroga d'un any dels pensionats anteriors. Per a la decoració de la Llotja al 1796, Moles demanà que s'ampliés la pensió a Roma de Rodríguez i Oliver i Bover perquè poguessin treure models que els poguessin servir a l'Escola i s'ordenà que tornessin a Barcelona per terra, enlloc de per mar, per poder aturar-se en altres ciutats. La Junta demanà que Moles reunís els professors amb Soler i Ferrer i que elaboressin un pla d'execució, pressupost, etc¹⁶⁹. Pau Montaña va remetre tres quadres copiats del Palau Reial i vuit figures acadèmiques, a més de l'enviament d'una Concepció copiada de Murillo i que es col·locà a

¹⁶⁶ BNC, AJC, Llibre d'acords, n.12, 1789-1791, fol.287 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:403).

¹⁶⁷ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1789-1791, fol.287.

¹⁶⁸ A Madrid des d'on va remetre dos quadres de Sant Pau i San Joan.

¹⁶⁹ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1792-1796, fol.474.

l'Escola. Posteriorment, va enviar dos retrats, un de Velázquez i un de Murillo, i la còpia d'un quadre historiat de Velázquez, que s'entregà al seu pare. Esteve Boix remeté dotze dissenys a llapis i Antoni Celles la planta, façana i alçat d'un temple. Més endavant enviaren, Montaña els retrats dels reis copiat del seu mestre Mariano Salvador Maella (1739-1819); dibuixos arquitectònics d'Antoni Celles i Boix vint-i-cinc exemplars d'una estampa de la Magdalena.

L'any 1802 foren pensionats Miquel Cabañes (?-després de 1814), de pintura i Antoni Solà (1787-1861) d'escultura a Roma, Jerónimo Roca de gravat de medalles a París o Londres i Francesc Fontanals (1777-1827) de gravats en làmines a Madrid. Francesc Lacoma va remetre al 1804 un Sant Jeroni, el 1805 un quadre al·legòric de les fundacions de les noves poblacions de Sierra Morena i el 1807 un quadre gran amb un Descendiment, còpia d'una obra de Mengs al Palacio Real. Miquel Cabañes va enviar al 1804 còpies d'un retrat de Leonardo da Vinci, un Salvador i un Faune, a més d'altres no especificades. Per últim, l'any 1808 Simó Ardit fou pensionat a València, on fou director de gravat de la Reial Fàbrica de Cartes; a més es concediren dues pensions que reberen dos pedagogs per estudiar els mètodes d'ensenyament de Pestalozzi.

Cap al 1807 es va complicar la situació dels pensionats, ja que amb els problemes de la Junta ocasionats per la guerra contra França, no es podien pagar les pensions completes i ja l'any 1809 deixaren de pagar-se.

1.8. Models, influències i ideòlegs

Els models que s'empraven a l'Escola per a la millora dels alumnes tenien procedència diversa, amb orígens majoritàriament italians i francesos, a més de la influència constant dels pensadors i artistes de l'Academia de San Fernando. Aquestes qüestions es poden resseguir tant en els llibres d'Acords de la Junta on es reflecteixen decisions i compres de peces i llibres com en les noves vies artístiques que emprengueren els alumnes de l'Escola i especialment els pensionats en contacte amb influències foranes. A continuació, descriurem breument algunes de les dades que ens permeten entendre les línies estètiques de la institució a través de la seva

col·lecció de peces i de la biblioteca, a més d'acostar-nos a algunes figures de gran incidència en aquest sentit com Isidoro Bosarte o José Nicolás de Azara. Una altra qüestió relacionada són peces que arribaren a l'Escola –o a la ciutat– des de l'estranger i de les quals no se'n té notícia en els llibres d'Acords; en aquest cas, i donat que hem considerat que es tractava de dades importants en relació al propi mercat de l'art i amb l'arribada de peces estrangeres a la ciutat, ens n'ocuparem en el Bloc 3, dedicat a aquests assumptes.

Segons el que es descriu en les actes de la Junta, durant els primers anys de funcionament, París fou l'única font de models, gairebé sense excepció, probablement degut a la formació de Moles. Habitualment aquests models eren dibuixos i estampes, moltes d'elles procedents de cartilles. A banda d'algunes estampes de Ribera, Villafranca o Garcia Hidalgo, la majoria de cartilles eren franceses o còpies d'italianes. La primera comanda que consta en el llibre d'actes arribà el 15 de setembre de 1774 amb tres calaixos de dibuixos i estampes de París; i al gener de 1775, abans de la inauguració de l'escola, arribà una partida de models de guix italians¹⁷⁰, que no van ser utilitzats fins que l'Escola no disposà d'aquella classe perquè inicialment només tenien dues classes i feien servir estampes. També es van fer diverses comandes de paper francès que Moles encarregava a la casa Michel i més endavant a Itàlia, via Gènova¹⁷¹. Un cop començaren a enviar pensionats a Roma i les relacions amb l'Academia de San Fernando es van fer més estretes, Itàlia esdevingué la font de models més important. Per portar peces amb aquest origen, utilitzaren els canals del govern, l'academia madrilenya, la diplomàcia i el director de pensionats a Roma Preciado de la Vega que s'encarregà dels enviaments (Ruiz Ortega 2000:188).

En gran mesura, l'Escola va estar influïda pels models que Mengs imposà a la Real Academia de San Fernando i que a la seva mort l'any 1779, es van difondre a través de José Nicolás de Azara, i per aquest motiu s'aconseguien dibuixos i models de Mengs. Altres fonts de models

¹⁷⁰ BNC, AJC, Llibre d'acords, n.5, 1774-1775, fol.141 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:366).

¹⁷¹ BNC, AJC, Llibre d'acords, n.6, 1776-1777, fol.43 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:374).

que provenien de l'academia madrilenya eren les cartilles impreses a Madrid i els buidats de guix procedents de la seva sala de buidat. En el cas de San Carlos, la relació d'establí a través de Pasqual Pere Moles, amb l'arribada de dibuixos, estampes i models de guix. Per una altra via, alguns artistes aportaren peces, com per exemple el mateix Moles que donà dues estàtues i set dibuixos; o una estàtua de fang cuit que va servir per treure un marbre, donació de l'escultor Carles Sales. Altres obres menors van ser donades per ciutadans com els tres bustos de guix que lliurà la senyora Engracia de las Casas, esposa de l'Intendent Castaños, en els inicis de l'Escola. Més endavant, seran els propis pensionats els qui enviaran les seves obres per exposar-les i dipositar-les. Amb el trasllat a les noves aules l'any 1787 va caldre una major col·lecció de models d'estampes per a les noves classes que s'acaben de crear. Per aquest motiu podem observar en les actes de la Junta nous procediments d'adquisició d'obres que empenia la institució a petició de Moles, per exemple en els casos en què havia mort un artista i es posaven en venda les obres del seu taller, com van fer en el cas de Mengs o Bayeu; o bé, podia ser que l'Escola rebés ofertes de lots de quadres que podien ser interessants com a models. Un altre camí fou la relació que s'establí amb altres escoles i acadèmies, de manera que es creà una espècie de sistema d'intercanvi de dibuixos premiats. Una d'aquestes relacions fou ben fructífera per moltes escoles de dibuix, amb l'Academia de San Fernando pel que fa als models necessaris per la classe de model blanc, que a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona es posà en marxa l'any 1777. Per aquesta tasca es necessitaven models de guix de bulto que habitualment es portaven d'aquella acadèmia o d'Itàlia, fins que amb la creació de la classe de buidat de guix de San Fernando on es reproduïen models d'escultures italianes, assolí el paper de fàbrica de models per a la resta d'institucions, fossin escoles o acadèmies (Ruiz Ortega 2000:190). A partir d'iniciatives com aquesta, l'Escola començà a fer els seus propis buidats de models i a establir que els buidats que realitzaven els pensionats de Roma, s'enviessin a Barcelona i anessin assortint les escoles del Principat¹⁷². Per aquest motiu, la

¹⁷² Per exemple, eren habituals les relacions amb altres institucions similars, i tal i com l'Escola de Barcelona

reposició de models era bastant freqüent en totes les disciplines, pel constant buidatge de nous models, però sobretot per l'ús i el maltractament que rebien les peces, exemple que es fa evident en relació a les cartilles que es quedaven incompletes i destrossades pel fet de repartir-les com a models de les primeres classes i per aquest és difícil que s'hagin conservat. En molts casos era el mateix professorat qui les reposava per obligació gravant calcogràficament els models dels originals de les sales d'estudi de la mateixa escola. En el cas de Barcelona, era Moles qui proposava els models adequats i potser com a gravador qui també va copiar models d'alguna cartilla.

1.8.1. José Nicolás de Azara

José Nicolás de Azara (1730-1804), fou agent de precs a Roma des de 1766, ambaixador d'Espanya davant la Santa Seu entre 1784 i 1798 i ambaixador a París entre 1798 i 1803 –amb una destitució del càrrec entre 1799 i 1800-. En la seva vessant política destacà la seva participació en la supressió de la Companyia de Jesús l'any 1773, entre d'altres. En l'àmbit cultural i artístic patrocinà llibres clàssics, però també d'artistes i erudits contemporanis entre els quals es troba *Obras de Mengs* de 1780 i *La Vida de M.T. Ciceró* de Middleton de 1790 (García Portugués 2008:56). Va promoure diverses excavacions arqueològiques com la Villa Negronial 1777, la Villa dei Pisoni al 1779 o la Villa di Mecenate al 1793, a més de ser bibliòfil i col·leccionista d'antiguitats. A Roma també va fer funcions de protector dels artistes i literats espanyols que s'hi desplaçaven, com per exemple els pensionats i, col·laborà molt activament en l'enviament de còpies i models per a les escoles i acadèmies de l'Estat, entre les quals es trobava l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona (García Portugués 2006:279).

En part, Azara fou responsable de la implantació del gust per l'antiguitat clàssica com a base fonamental de l'ensenyament, ja que amb la publicació de *Obras de Mengs* obrí un nou camí de retorn al classicisme, destacant el concepte de Bellesa de Mengs que portaria a la renovació

imitava l'Academia de San Fernando i de San Carlos, també era imitada per l'escola de Tàrraga (1777), d'Olot (1783), o Sant Feliu de Guíxols (1789), entre d'altres (Velasco Yeguas 172).

estilística, es trobava ja en Rafael, Tiziano, els Carracci o Correggio, però també en Guido Reni, Domenichino, Lanfranco, ja que tots ells eren models de la bellesa ideal (García Portugués 2006:283). Entre els referents esmentats es detecten dues tradicions pictòriques italianes, la romana i la bolonyesa; tot i això, Azara no distingia escoles, sinó que féu la tria d'alguns artistes dels quals considerava les seves pintures les més depurades i riques i dins del bon gust classicista (García Portugués 2008:80). A banda de les coincidències amb Mengs, Azara afegí altres artistes com Murillo, Velázquez o Miquel Àngel que, per alguna de les seves característiques concretes, els feien acceptables com a models de còpia. Com es pot veure, la majoria d'artistes i obres que s'havien de copiar corresponien majoritàriament a la pintura, tot i que el gust per la contenció propi dels models de l'antiguitat es podien aplicar a totes les disciplines (García Portugués 2006:281).

Azara no fou l'únic que contribuï a la introducció d'aquestes idees a Catalunya, que fomentaren una nova estètica en les escoles de dibuix arreu del Principat, sinó que el pas de diversos càrrecs de l'Academia de San Fernando per Barcelona van ser importants a l'hora de rebutjar els barroquismes, tal i com succeí en les visites de Isidoro Bosarte o Antonio Ponz a la ciutat, ambdós abans de ser secretaris de l'academia. Per una banda mostraren també el seu gust per l'antiguitat clàssica i també destacaren la figura de Viladomat, tal i com féu Mengs, curiosament un artista barroc.

En observar la línia estilística, la temàtica, el tractament de les formes de molts dels artistes que passaren per l'Escola Gratuïta de Dibuix, encara que es dediquessin a disciplines diverses, es detecta de seguida una clara influència de Mengs i dels seus preceptes, així com dels artistes que li eren referents i que arribaven als alumnes precisament a través del sedàs mengsià.

El paper d'Azara fou en aquest cas d'intermediari i d'introduïdor, ja que a partir de l'edició de les *Obras de Mengs* que ell va promoure, basada en els escrits del pintor d'un to molt proper a l'adoctrinament, hi va afegir el seu criteri estètic que, juntament amb la correspondència que mantingué amb el gravador Manuel Salvador Carmona, permeten acostar-se als models de què disposaren els artistes catalans en les darreres dècades del segle XVIII i l'arrencada del

XIX. De fet, els models que adquirí l'Escola se cenyien a les recomanacions que Azara els feia i que ja s'esmentaven en les *Obras de Mengs*, com dèiem (García Portugués 2008:56).

És sobretot a partir de l'entesa que es creà entre José Nicolás de Azara i Pasqual Pere Moles, director de l'Escola, que es féu més evident aquesta influència i introducció de la nova estètica. Es van posar en contacte arran de la mort de Mengs, ja que Moles va veure una oportunitat immillorable d'arquirir algunes de les seves obres i es van fer gestions per tal que el diplomàtic, que precisament es feia càrrec del patrimoni del pintor, col·laborés amb la Junta i els fés arribar algunes peces, fet que s'assolí el 29 de juliol de 1779 amb un acord per l'adquisició d'uns dibuixos de Mengs (García Portugués 2008:57). Posteriorment, l'any 1782 arribaren a Barcelona 14 calaixos d'estàtues de guix a través de Juan Camarón de Meliá (1760-1819) pensionat per l'Academia de San Fernando a Roma. Aquestes van ser només les primeres d'entre les nombroses trameses d'Azara a l'Escola de Barcelona, de les quals en la documentació malauradament no s'especificaren ni títols ni autors. El 5 de juny de 1783, a través de Camarón, l'Escola barcelonina rebé més dibuixos de Mengs i còpies dels originals de Rafael al Vaticà. D'aquesta manera s'introduïren a Catalunya les pintures més famoses segons l'estètica del moment i es proporcionà models als deixebles de l'Escola (García Portugués 2008:57). Amb aquestes adquisicions, sembla clar que Moles no només adquiria aquestes peces per aprofitar l'oportunitat, sinó que malgrat la formació francesa, més endavant es decantà pels models italians.

El 30 de març de 1786 arribaren 24 dibuixos de Mengs originals del Vaticà; el 22 de gener de 1787, Ponz proporcionà exemples de còpies de models italians dels seus pensionats per complir amb la sol·licitud de Moles; i d'altra banda, la Junta va rebre l'any 1787 el llegat de l'abat del monestir de Sant Vicenç de Cardona, Lorenzo Zárate, formada de gravats de les llotges que Rafael va pintar al Vaticà (García Portugués 2008:58). Aquestes adquisicions i donacions van ser certament nombroses i importants però lamentablement, en molts casos no figuraven ni el títol ni els autors de les obres i per tant la dificultat d'identificació de les peces tants anys després i amb el desmembrament o dispersió de gran part de la col·lecció ho

fa certament complicat. Per exemple, l'any 1787 s'adquiriren 22 emmotllats i al novembre del mateix any la Junta pagà uns dibuixos a Francisco Preciado de la Vega, director dels pensionats a Roma (1713-1789), però no s'indica res més sobre l'autoria ni la temàtica representada.

En un altre ocasió, Moles comprà per duplicat els quatre volums de l'obra de Palladio, juntament amb 72 fulls de les llotges de rafael, una "cartilla de principis" de dibuix i 36 plecs d'anatomia, a més d'un quadern d'arabescos de 24 fulls, tot per la col·lecció de models de l'Escola. D'altra banda, ara relacionat amb l'Academia de San Carlos de València, apareixen els mateixos noms i referents: Moles encarregà el 6 d'octubre de 1788 una còpia del *Bon Pastor* de Juan de Juanes a José Camarón (1726-1799), i una còpia a José Vergara (1731-1803) de la *Sagrada Família* de Rafael. D'aquest cas, creiem important destacar, en primer lloc, que Moles no encarrega aquestes còpies a qualsevol pintor, sinó als seus antics mestres valencians i que a més van ser els impulsors i fundadors de l'acadèmia de la ciutat; en segon lloc, que els referents sempre són els mateixos i se'n treuen còpies allà on se's permeti fer-ho o on es vegi la oportunitat per enriquir els fons de models barcelonins. També Azara intervingué en qüestions relacionades amb la pintura i de retruc amb la indústria, ja que mitjançant el diplomàtic també s'adquiriren dissenys d'arabescs rafaelians per tal que fossin aplicats a les teles d'indianes, i que artistes com Salvador Molet (1773-1836), dedicat a la pintura de flors i "adornos", deuria fer-ne bon ús. I un darrer exemple, al maig de 1798 la Junta de Comerç comprà un grup d'estampes sense identificar i la Madonna de la Seggiola de Rafael (García Portugués 2008:59).

Com es pot veure amb aquests exemples estudiats per Esther García Portugués, l'ambient artístic i cultural romà a mitjan segle XVIII afavorí la demanda i reproducció de l'obra de Rafael, l'artista que rebia més atenció com a model d'entre els recomanats per Mengs, i per tant per Azara. Roma i Florència esdevingueren en aquells anys un nou centre del gravat que compartia la supremacia amb París (García Portugués 2008:59). I dins del món del gravat,

destacava una especialitat, els gravats de traducció, és a dir, que reproduïen obres d'altres autors amb fidelitat. El mercat més important d'aquest tipus de gravats se situava en les ciutats de Roma i Nàpols on treballaven professionals com Francesco Bartolozzi (1727-1815), Giovanni Volpato (1735-1803), que es traslladaren de Venècia a Roma i Nàpols i el primer posteriorment a Londres; Filippo Morghen (1730-c.1807) i el seu fill Raffaello Morghen (1758-1823) a Florència, on van fer reproduccions de Leonardo, Rafael, Rubens, i *vedute* de Nàpols (García Portugués 2007:730). En definitiva, un bon gruix de bones reproduccions d'aquests gravadors traduccions de grans obres que oferiren importants models i a l'altura de les pintures de Rafael, circulant també per tota Espanya. Dins d'aquesta corrent, l'Escola d'Atenes esdevingué un dels temes més copiats en el segle XVIII, ja que mostrava les diferents corrents de pensament de l'antiguitat clàssica, amb Plató i Aristòtil com a protagonistes (García Portugués 2008:64). L'interès per aquesta temàtica cal relacionar-lo amb la representació pictòrica de l'esperit il·lustrat i renovador que havien de tenir les acadèmies d'arreu d'Europa. Azara va promoure des de 1781 la creació d'una cartilla de làmines amb reproduccions de l'Escola d'Atenes segons els dissenys de Mengs, que es van poder comprar a partir de 1785 en un quadern o cartilla "le LII teste delle celebre Scuola d'Atene" (García Portugués 2008:65) i que a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, com en altres indrets, esdevingueren material bàsic per a l'aprenentatge dels alumnes (García Portugués 2008:69). Cal tenir present però, que l'ús diari que es feia d'aquestes làmines, com succeí amb moltes altres, va fer-les malbé i calia substituir-les; per aquest motiu avui dia ja no ens han arribat.

Azara va exercir també de protector dels pensionats a Roma ja des de 1790 amb Bover i Rodríguez i a partir de 1791 amb Manuel Oliver, per als quals dissenyà un nou pla d'estudis i els obrí les portes de museus i col·leccions romanes. Més endavant, ja al 1796, Campeny arribà a Roma, però la seva protecció durà molt poc, ja que el diplomàtic marxà l'any 1798 a causa de les invasions napoleòniques el Papa fou arrestat i Azara fou enviat a Florència, de manera que es va truncar el projecte somniat del diplomàtic d'exercir una formació artística controlada i a partir dels seus preceptes. Tot i això, la seva feina continuà en funcionament i

les relacions amb els pensionats van continuar, a càrrec sobretot de l'escultor Antonio Canova, molt vinculat a Azara, i que es mantingué a prop dels aristes espanyols a la seva marxa. Dins d'aquest mateix sistema, foren acollits ja al 1802 l'escultor Antoni Solà, el pintor Miquel Cabañes i l'arquitecte Antoni Celles que, entre d'altres tasques, continuaren amb la transmissió de models i els enviaments a l'Escola (García Portugués 2008:86).

La constatació de fins a quin punt les idees de Mengs havien penetrat en l'Escola, els seus professors i deixebles, la podem trobar en les escasses referències a la galeria de peces de la institució, especialment a través del discurs sobre la bellesa de Josep Farriols, llegides en el lliurament de premis de 1803, en el qual molts paràgrafs resumien el pensament estètic de Mengs i Azara, a més d'algunes idees de Winckelmann, Zuccari i Bellori, i en el qual destacava especialment Rafael i els vestigis de l'antiguitat clàssica (García Portugués 2007:430).

1.8.2. Isidoro Bosarte

Isidoro Bosarte (1747-1807) és l'altra gran figura influent en l'entrada dels nous corrents artístics a Catalunya i el seu arrelament a l'Escola Gratuïta de Dibuix. Fou un gran amic d'Azara, i al servei d'un diplomàtic, el Comte d'Aguilar, va establir-se l'any 1775 a Torí i el 1779 es traslladà a Viena. Tornà a Espanya l'any 1786¹⁷³ amb l'encàrrec de catalogar la Biblioteca de San Isidro de Madrid i realitzà diversos estudis sobre l'art de l'Antiguitat grega i egípcia i els monuments de Barcelona. L'any 1792 fou nomenat secretario de l'Academia de San Fernando, un càrrec que ocupà fins a la seva mort. En els darrers anys de la seva vida, publicà *Viaje artístico a varios pueblos de España* (1804) per encàrrec de l'acadèmia, en el qual seguint la línia del *Viage* de Ponz, el seu predecessor en el càrrec, però en què s'ocupava únicament a la descripció i crítica de les Belles Arts. Malgrat la seva gran importància en els

¹⁷³ Va tornar l'any 1786 segons Pérez Sánchez, tot i que Subirana i Triadó opinen que va estar a Barcelona entre 1784 i 1785 (Subirana Rebull-Triadó 2002:920).

ambients artístics il·lustrats del finals del segle XVIII i primers anys del XIX, la seva figura i incidència ha estat poc estudiada i ni tan sols gaudeix d'una monografia.

Durant la seva estada a Barcelona, Bosarte va establir una relació cordial amb Pasqual Pere Moles amb qui compartia interessos¹⁷⁴, per exemple, la depuració del gust artístic del llast gremial o la preocupació per qüestions pedagògiques (Subirana Rebull-Triadó 2002:920)¹⁷⁵. Bosarte, sempre preocupat per l'ensenyament artístic, va preocupar-se per conèixer l'Escola i valorar-la positivament. Moles conservava a més dos volums de les *Observaciones sobre Bellas Artes* del primer, de 1790. Subirana Rebull i Triadó opinen que la relació entre ambdós deuria continuar, malgrat que no se n'ha conservat cap evidència documental, tot i que en el moment que Moles proposa la compra d'obres del taller de Bayeu l'any 1796, contactà amb Bosarte per tal que li facilités les gestions (Subirana Rebull-Triadó 2002:924).

Un exemple important de la seva influència en els ambients artístics barcelonins la trobem en el *Discurso sobre la Restauración de las Bellas Artes en España*, que Bosarte publicà de forma anònima al *Diario de Barcelona* entre divendres 20 de juny i diumenge 6 de juliol de 1794¹⁷⁶. Cal tenir en compte que es tracta d'una publicació en un diari generalista, i per tant, Bosarte buscava incidir en l'opinió pública i a poder ser, aportar un cert adoctrinament sobre la població en un text síntesi de seu pensament teòric, estètic i acadèmic de la seva etapa en la secretaria de l'Academia de San Fernando i en relació a les noves idees estètiques i a la recerca del gust artístic. En aquest, com en altres escrits, Bosarte demostra estar impregnat també a les idees de Mengs, a les quals mostra absoluta fidelitat, especialment al text *Obras de Mengs*, però també a altres publicacions promogudes per Azara.

¹⁷⁴ A Barcelona, Bosarte també va relacionar-se amb Joan Pau Canals i amb Joan Soler i Faneca amb qui mantingué converses respecte a les restes de Barcino.

¹⁷⁵ Durant el temps que va exercir com a director de l'Escola, és a dir entre 1775 i 1797, Moles va voler impartir una docència de nivell i per aquest motiu va adaptar-se a les exigències de l'Academia de San Fernando que funcionava segons les directrius de Mengs transmeses mitjançant Azara. Això suposà indirectament que l'estètica amb què treballaven els alumnes de l'Escola estava condicionada.

¹⁷⁶ *Diario de Barcelona*, 20/06/1794, n° 171 al 06/07/1794, n°187 (transcrit per Subirana Rebull-Triadó 2002:931-946).

D'altra banda, cal esmentar Bosarte també en parlar de la Biblioteca de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, ja que aquesta es féu amb el visti-plau de l'Academia de San Fernando, de la qual l'erudit n'era el secretari. Entre les col·laboracions i enviaments a l'Escola, es trobaven 18 exemplars de les actes públiques de l'acadèmia madrilenya entre 1793 i el 1796 i 13 exemplars de darreres actes per al professorat i la biblioteca (García Portugués 2008:74); per tant, es pot dir que Bosarte participà en assegurar que San Fernando i el seu funcionament intern fossin model per a l'Escola en tots els aspectes. Fent referència a la biblioteca, és important destacar que en l'inventari de seguida es troben a faltar algunes fonts que ens fan pensar que probablement aquesta fou en el seu moment més rica i que falten llibres fonamentals que deuriem tenir els professors en préstec (García Portugués 2008:75). Sí que s'hi troba la *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona* (1786) i *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos* (1790), ambdues obres de Bosarte i presents en les biblioteques tant de l'Escola com en la particular de Moles (Subirana Rebull 1990:303).

Bloc 2

Consum

Clientela i mecenatge públic i privat

Bloc 2: Consum. Clientela i mecenatge públic i privat

“Las más importantes obras decorativas emprendidas en el último tercio del siglo XVIII, son las destinadas al mayor esplendor de las mansiones que levantaron comerciantes e industriales, los representantes más destacados de esta nueva y poderosa nobleza de Barcelona, al mismo tiempo que surgía el edificio de la Lonja, legítimo orgullo de la revitalizada Junta de Comercio”.

(Alcolea 1959 XIV:146)

2.1. Obres públiques, urbanisme i reorganització de la ciutat

“Para informarse cronológicamente de los demás edificios públicos de la Ciudad, así sagrados como profanos, y de las obras antiguas que pertenecen á la fortificación militar; véase en el Apéndice de Notas Varias del tomo IV al núm. IX, pag. 76, en que se pone una noticia de todos los más notables, anteriores al presente siglo: que es decir, excepto la Ciudadela, el Muelle, la Casa de la Lonja, y la Aduana Nueva: fábricas todas, dignas de los ojos del curioso viajero, y del inteligente artista.”

Antoni de Capmany, *Memorias...*, 1792, p.377.

Al llarg del segle XVII i especialment a partir de 1770, l'impacte del creixement econòmic i demogràfic que va viure Barcelona i que descrivim en l'Annex I, es féu evident en la ciutat. Tot i això, diverses circumstàncies condicionaren la seva evolució, especialment dependent d'una estructura urbana pròpia d'una ciutat medieval i amb uns límits, les muralles, que van subsistir fins a mitjan segle XIX. En aquesta trama medieval semifossilitzada, la densitat de població es mostrava molt desigual entorn al 1770, si comparem els dos recintes en què es dividia la ciutat, el de Jaume I amb els quatre quarters habituals i el de Pere IV o el Raval que incloïa el cinquè quarter o perifèria en l'espai que hi havia entre la muralla de la Rambla i la de ponent (Grau 1970:149). Aquesta situació encara es va accentuar més amb l'enderrocament de gran part del Quarter de Mar, la zona més densament poblada de la ciutat –amb un 43% de població– per a la construcció de la Ciutadella i l'Esplanada a partir de 1716, juntament amb l'aparició de quarters militars i la limitació de construir prop de la muralla, en l'anomenada zona polèmica. Si al nou ordre ciutadà en què la iniciativa privada quedava estrictament controlada pels poders militars, hi sumem que la població es va doblar a mitjans

de segle i triplicar al 1787, resulta evident que l'equilibri dels habitatges es va trencar. Per aquest motiu, entre 1767 i 1772 sota el comandament del Comte de Ricla, van tenir lloc una gran quantitat de projectes d'obertura de nous carrers i barris de nova planta, però aquests no es van arribar a dur a terme en molts casos a causa dels conflictes bèl·lics, principalment per la guerra contra Anglaterra (1779-1783) i molts d'ells es recuperaren a partir de 1783 (Grau 1970:152). De tota manera, abans de l'inici d'aquesta, entre 1770 i 1779 només es va dur a terme una única iniciativa en aquest sentit, que anunciava el creixement horitzontal de la ciutat, l'enderrocament de la muralla de la Rambla.

D'altra banda, les normatives urbanístiques existents, com les Ordinacions de Sanctacília, eren insuficients i es van veure desbordades per la iniciativa privada que s'encarregà en aquells anys del desenvolupament de la construcció, especialment entre 1772 i 1791. Per aquest motiu, es crearen noves directrius com l'Edicte del Registre d'Obreria a partir de 1771. Aquest registre, a més de ser un nou sistema de control urbanístic, permet estudiar com la ciutat va créixer en qualitat i quantitat des de la data de creació en endavant. En la documentació de les darreries del Set-cents s'observen dues fases de creixement urbà. En primer lloc, entre 1774 i 1778 i d'altra banda, entre 1785 i 1789, els dos períodes immediatament anteriors i posteriors a la guerra amb Anglaterra i que coincideixen amb les fluctuacions dels salaris dels obrers, els preus del blat i la recaptació pel dret de periatge. Més concretament, entre 1772 i 1791 només es va construir de nova planta en un 2% dels solars - especialment a partir de 1786-; enderrocant cases anteriors, un 17'6% en tots els barris; amb reformes generals i aixecament de nous pisos, un 15'2% a tota la ciutat; i la resta de sol·licituds d'obra, que arriben a un 65% del total, responien a l'obertura de nous comerços o a la conversió de cases artesanes en cases de veïns (Grau 1970:155-157). Per aquest motiu, es pot concloure que la ciutat va assimilar l'augment demogràfic en una intensificació i major aprofitament de l'àrea urbanitzada, en detriment de les condicions de vida dels habitatges. Per aquest motiu, els reglaments de control com l'edicte d'obreria es preocupaven de supervisar qüestions com les façanes i els exteriors dels edificis, però no de com s'ocupaven

les parcel·les o de l'alineament de les cases en els carrers. En relació a l'alçada de les cases, la majoria d'edificis –més del 60%- comptaven amb una planta baixa més tres pisos, però també eren freqüents els de dos o quatre pisos superiors i eren més escasses les d'una o cinc plantes superiors.

A banda de l'esmentat edicte, les primeres regulacions d'urbanisme a la ciutat arribaren al 1780 amb l'ordenança de la Rambla (Riera 1988:88). A banda, l'Ajuntament també va emetre diversos decrets, dels quals es conserven moltes notícies referents a l'empedrat dels carrers, apuntament d'edificis, obertura d'espais, facilitat per a la circulació de cotxes i carros i enllumenats, rotulació i numeració dels carrers (Riera 1988:74). Per exemple l'any 1769 amb la col·locació de rajoles de València amb el número de les cases, la divisió dels quarters i illes i els noms de les esglésies i els carrers¹⁷⁷; l'eliminació de les pedres de les cantonades que sobresortien massa, substituint-se per altres llises i arran de paret¹⁷⁸; la prohibició d'establir fàbriques d'indianes dins les muralles¹⁷⁹; l'eixamplament del fossar de la parròquia del Pi¹⁸⁰ i la reial cèdula del 3 d'abril de 1787 que abolia els cementiris parroquials.

Entre d'altres qüestions, en molts casos calia eliminar les volades i altres elements que sobresortien de les façanes, tal i com testimonia el Baró de Maldà: “[...]En prova de la rigorosa ordre de tenir de llançar-se totes les volades sense excepció, com ja se va practicant en molts carrers de Barcelona, ara s'està tirant a terra l'única que hi havia en la plaça davant lo fossar del Pi, casa pròpia d'una viuda en què habita un matalasser. I no sent la tal casa molt fonda, quedarà reduïda de lloc, ab sentiment de la duenya, com és regular. I no li queda altre remei que conformar-se, sent aquesta una època de revolució i persecució contra les volades.[...]”¹⁸¹. Però contràriament a aquesta mesura, en ocasions es compensava els propietaris per la

¹⁷⁷ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 20/12/1769, p.4.

¹⁷⁸ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 08/1778, p.131.

¹⁷⁹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, MS A201, 05/1784, p.328. Tot i això, la notícia va ser desmentida pocs mesos després Baró de Maldà, Calaix de Sastre, MS A201, 08/1784, p.340.

¹⁸⁰ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, MS A201, 16/02/1785, p.369; MS A201, 04/1785, p.379.

¹⁸¹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, vol. VII, 07/05/1804 p. 28.

pèrdua d'aquests elements amb un avançament de la façana, de manera que alguns carrers van haver de tancar-se a la circulació, afectant especialment a la Plaça del Born, el carrer Argenteria, Canvis i Tapineria, espais centrals a nivell social i comercial de la ciutat (Grau 1970:157-158). Aquestes qüestions contribuïren a l'empobriment d'aquestes zones, iniciant un procés de trasllat de l'eix de la ciutat amb la urbanització de la Rambla i el Raval que acabaria per concretar-se especialment a finals de la dècada de 1780. Com es pot deduir de l'exposat, el creixement urbà que va viure Barcelona a finals del segle XVIII es produí dins les muralles, i per tant, malgrat que nombrós i d'importància, podem dir que es va tractar de reformes urbanístiques puntuals (Triadó 1984:219). Principalment, aquestes mesures es concretaren en l'enderrocament de la muralla de la Rambla i la construcció del passeig i l'inici de la urbanització del Raval també amb nous carrers, amb els Capitans Generals de Catalunya el Comte de Ricla (1768-1772), Felipe de Cabanes (1773-1778) i el Comte del Asalto (1778-1789).

El pes dels nuclis medievals de les poblacions era encara a finals del segle XVIII molt gran i les actuacions d'aquesta època són nombroses però més aviat puntuals. En el cas de Barcelona, després de la construcció de la Ciutadella i la Barceloneta, juntament amb altres projectes, l'exèrcit i els seus enginyers es van veure relegats pels particulars, de manera que no fou el municipi qui inicià la projecció més racional del Raval, i el creixement de la ciutat en aquella àrea, sinó que cedí el comandament a la iniciativa privada i poc controlada per les autoritats. Com en tots els casos, el creixement urbà responia l'activitat comercial i industrial, sectors en els quals els negocis immobiliaris i de la construcció van adquirir major importància i autonomia al llarg del segle, esdevenint un negoci clau en una ciutat on l'espai edificable era certament escàs (Garcia Espuche-Guàrdia 1988:200). Gran part del capital provenia de les plusvàlues que van obtenir els propietaris que transformaren els seus sòls agrícoles en urbans, i a l'aparició de la inversió immobiliària que acceleraren i fomentaren la construcció de la ciutat del XVIII. Alguns d'aquests processos els protagonitzaren institucions com els convents que van treure'n beneficis i intervenir en el finançament de les

reformes, especialment a la zona conventual per excel·lència. També cal tenir present les iniciatives municipals, malgrat que sempre es van donar un pas per darrere de la iniciativa privada, sobretot perquè constantment havien de fer-se compatibles amb les limitacions militars per tractar-se Barcelona d'una plaça forta. Per aquest motiu, les decisions d'aquest tipus es van prendre relacionades amb l'àmbit dels serveis i la millora d'alguns aspectes de les vies, les conduccions d'aigua, la construcció de fonts, els empedrats, l'eliminació de volades, l'alineació dels carrers, la creació i eixamplament de places, el control i reorganització dels mercats, la creació de passejos, quarters o cases de caritat i hospicis, etc. (Garcia Espuche-Guàrdia 1988:201). Les condicions en el traçat dels carrers i la seva amplada eren els assumptes més recurrents en els llibres d'acords de l'Ajuntament, constitueixen un dels temes més repetits en els acords municipals, especialment en el cas de Barcelona, era de 30 pams ja que en les poblacions amb importància militar hi havia algunes qüestions imprescindibles que calia complir, com l'obligació de respectar els espais sense edificació davant muralles i fortaleses, també anomenat zona polèmica, de manera que el necessari creixement urbà es veia limitat constantment al llarg del set-cents als condicionaments militars, fins que la pressió demogràfica va obligar a es va executar projectes d'eixample, esponjaments i reforma dels espais. Per aquest motiu, es pot dir que la relació entre els interessos militars i municipals i la transformació no va ser igual en totes les poblacions, especialment divers en el cas de les ciutats obertes o les places fortes, on afavoreixen en aquest darrer model l'especulació immobiliària a causa de la densificació i falta d'espai urbà urbanitzat, amb les conseqüències evidents de l'augment de l'alçada de les cases i de les subdivisions internes d'aquestes. Precisament la tipologia de la casa de veïns fou la més emprada en el creixement del Raval i en la densificació de la resta de la ciutat, amb edificis que acollien més d'una família (Garcia Espuche-Guàrdia 1988:205-206). La majoria de mesures que es concretaren a finals del segle cal relacionar-les amb la millora de la circulació, de la higiene i de la buscada regularitat de l'espai urbà i per aquest motiu, l'imprescindible esponjament passava a reordenar els indrets quotidians clau per als ciutadans com els mercats, l'embelliment i l'augment de seguretat en

els sectors on vivien les classes més benestants. Malgrat que en ocasions es diu que les transformacions urbanes a Barcelona al segle XVIII van ser menors, també és cert que la suma d'aquest gran nombre de petites actuacions va desembocar en una reordenació del teixit urbà. Tot i això, també cal dir que no van suposar una millora notable de les vies de comunicació més importants com les carreteres. A Barcelona trobem alguns dels casos més destacats, per exemple, entre 1779 i 1801 amb l'alineació del carrer de Trentaclaus al de Sant Pau, els carreres de la muralla a Robadors i de Sant Pau a l'Hospital, el carrer de les Portadores, el de l'Argenteria, la placa de l'Oli, els Canvis Nous, Canvis i Canvis Vells, el carrer Carretes, la Riera de Sant Joan, els carrers de l'Esparteria Vella, de la Cucurulla, de la Riereta, l'Esparteria, del Call, Calders i Ferlandina; entre 1802 i 1805, una etapa molt prolífica a causa de la visita de Carles IV a la ciutat, es conserven deu plànols de realineació de 1802, onze de 1803, vuit de 1804 i dotze en 1805; als anys 1806 i 1807 trobem l'etapa de màxima activitat amb 32 i 38 plànols respectivament¹⁸² (Garcia Espuche-Guàrdia 1988:207-208).

Cal entendre també la iniciativa de moltes d'aquestes transformacions com una mostra més de la voluntat d'aproximació de la cort a les províncies. Aquestes reformes de major o menor calat són però aquelles que defineixen la ciutat moderna construcció, com l'establiment dels mercats fixos al Born i la Boqueria, per evitar i prohibir la venda ambulat, per tant el canvi en els espais anava lligat no només a les necessitats sinó als nous costums¹⁸³ i marcaren el nou gust acadèmic, tanta a través de la iniciativa privada com de l'administració municipal (Creixell 2013:38-49). Algunes d'aquestes obres no eren noves, sinó que continuaven des de finals del segle XVII, com per exemple, la prolongació del moll que veurem més endavant.

En termes més abstractes, les normatives municipals cercaven crear un espai públic unificat i ordenat, amb la salubritat com una preocupacions central, i l'interès d'humanitzar el teixit

¹⁸² AHCB, Ajuntament Borbònic, Llibres d'Acords, 1779-1808.

¹⁸³ Són constants els intents de la millora de la via pública amb les limitacions de l'ocupació dels carrers, facilitar el trànsit en els carrers més estrets, la prohibició de treballar en vies públiques, o la limitació i minimització del risc d'incendis.

urbà amb arbredes, sobretot en la Rambla i altres espais, nous eixos de la ciutat. En general, es pot parlar d'una voluntat de fer de Barcelona una ciutat més còmoda i habitable, ja fos amb iniciatives municipals com l'empedrat i la il·luminació dels carrers (1752-1757), les particulars amb les reformes dels seus habitatges o les celebracions especials amb decoracions efímeres de la ciutat com la visita reial (1802) o la beatificació de Sant Josep Oriol (1807) – organitzades i supervisades per les autoritats però amb participació de tots els col·lectius de la ciutat (Creixell 2013). En un pla més simbòlic, l'espai públic era també habitualment ocupat amb programes artístics que engalanaven façanes, cases i carrers amb lectures simbòliques i al·legòriques de la ciutat a partir de la construcció de fantasia. Aquesta tradició entroncava amb el teatre al carrer d'època medieval, representacions col·lectives en què es donava el joc continu de mostrar i mostrar-se amb arquitectures fictícies, música, il·luminació, focs d'artifici i escenografies complexes a nivell iconogràfic. Habitualment, amb una clara intenció, forçada en molts casos, d'identificar la ciutat amb la monarquia.

2.1.1. Obres anteriors a Barcelona (1700-1770)

La construcció de la Ciutadella determinà un canvi fonamental en l'urbanisme de la ciutat com és ben sabut, però també suposà la introducció de qüestions tècniques, funcionals i estilístiques, com ja hem descrit en el Bloc 1. Tot i això, és important destacar que en tots els projectes públics que es van dur a terme al llarg del segle XVIII a la ciutat mostren aquesta influència. Per aquest motiu, destacarem breument algunes de les obres més importants que anteriorment a la nostra cronologia, per tant abans de 1770, es van fer a la ciutat.

En primer lloc, una planimetria pensada a través d'un complex entramat d'eixos, simetries i repeticions de mòduls per exemple a la capella, que amb la seva planta longitudinal de nau única amb el transsepte i sagristies als costats, és molt freqüent en l'arquitectura religiosa occidental d'època moderna, però sense cap precedent a la ciutat (Muñoz Corbalán 1995:183). La capella fou construïda entre 1717 i 1729 segons projecte de l'enginyer director Verboom (Muñoz Corbalán 2003:59) i sota la inspecció d'Alexandre de Retz (Muñoz

Corbalán 2003:65). Amb l'empresa asentista de Juan Bertrán (Muñoz Corbalán 2003:59) família molt lligada a la construcció d'esglésies i altres edificacions a Barcelona. Ambdós enginyers demostraren conèixer la construcció catalana de l'època, ja que integraren alguns d'aquests aspectes com les voltes i paviments amb tres gruixos de maons o les cobertes de teules envernissades. Aquests detalls ens fan pensar també en la importància que podien tenir els assentistes i en la capacitat de prendre decisions que tenien en el context de l'obra, ja que possiblement podria ser iniciativa dels mestres d'obres locals.

D'altra banda s'hi introduïren importants novetats com el remat de l'absis semicircular amb un cilindre adossat, element propi de l'arquitectura religiosa flamenca¹⁸⁴, desconegudes a Espanya (Muñoz Corbalán 1995:184), però sense massa repercussió posterior perquè no es va emprar més en l'arquitectura catalana a excepció de la interpretació lliure que Lluís Bonifàs féu entre 1766 i 1772 al santuari de la Mare de Déu del Remei a Alcover (Tarragona). També en la fesomia exterior de la capella s'observen semblances amb altres exemples com l'església de Sant Sever i Sant Carles Borromeu, aleshores dins el convent dels Paüls de Barcelona, construït entre 1705 i 1716 (Rovira 2013). El seu disseny recorda a l'església de Notre-Dame-des-Anges al convent de Les Pilles de la Visitation de Marie a París, començada al 1632, admirada al llarg del segle XVII a tota França i reproduïda amb gravats de Pierretz a l'oba de Marot o de Mariette al de Blondel. El seu frontal amb frontó triangular i dues figures recolzades en els costats fou reinterpretat en diversos exemples a França i a Barcelona se seguí bastant fidelment el model malgrat les modificacions de Verboom. També la Grand Place d'Arras mostra elements constructius i ornamentals que es reproduïren en la capella de la Ciutadella (Muñoz Corbalán 1995:190) i per tant plasmen la convivència entre el classicisme francès i la seva versió passada per un sedàs flamenc.

¹⁸⁴ Es coneixen gran quantitat d'exemples als Països Baixos com Sant Crisòstom i Sant Carles Borromeu a Anvers, Sant Joan Baptista del Beguinat a Brusel·les, l'església del convent de Beguines a Malines, o Sant Pere de Gant.

El primer cas és el convent de Sant Agustí, construït com a conseqüència de la construcció de la Ciutadella es va dur a terme a partir de les diverses propostes d'Alexandre de Retz fins a decidir instal·lar-lo en uns terrenys entre els carrers Hospital i Sant Pau. Pi i Arimón indicà que Pere Bertran fou el director de les obres (Pi i Arimón 1854:507). La primera pedra es posà el 12 de desembre de 1728 i finalment el 30 de desembre de 1750 es va beneir l'església sense haver-la acabat exteriorment (Ainaud 1947:211). Martí Bonet citava Bertran com l'autor del projecte i de la direcció de les obres sense distinció (Martí Bonet 1990). Triadó creu que Bertran¹⁸⁵ va reduir un projecte inicial d'Alexandre de Retz (Triadó 1984) per tal de construir una de les esglésies més grans de Barcelona. Consta d'un nàrtex i cinc trams compostos per una nau central i altres dues laterals, el creuer amb transsepte i el presbiteri, coberta amb voltes, una gran cúpula oval amb llanterna en el creuer i dos cupulins similars amb llanterna a les capelles laterals. La façana inacabada fou obra de Pere Costa dissenyada al 1735 i és una de les esglésies més grans de Barcelona, encara que molts elements no es conserven amb el seu estat original.

En segon lloc, cal destacar l'edifici de l'Acadèmia Militar de Matemàtiques on es pot veure l'escut dels primers Borbons a l'actual carrer comerç. En el baix relleu del dintell les portades s'observa un escaire, un compàs, l'arbre de la ciència i una cuirassa, que representaven la tècnica, el coneixement i la milícia. A mitjan segle XVIII, s'hi afegí la construcció d'un quarter de Cavalleria.

També la renovació de la ciutat va incloure la creació de nous convents i esglésies, com Sant Felip Neri, un oratori que va créixer de manera important als segles XVII i XVIII. Precisament en els primers anys del set-cents s'inicià la seva ampliació i se substituï l'antiga església per una de més gran. Segons Pi i Arimón (1854) la primera pedra fou col·locada el 18 d'octubre de 1752. En canvi, Hernández Cros (1990 fitxa 49) situa la construcció entre 1748 i

¹⁸⁵ Pere Bertran està enterrat a Sant Agustí i s'hi afegí un retrat seu en la seva memòria.

1752 i d'autor desconegut, malgrat que apuntava la possiblement autoria de Pere Bertran i Pahissa (Montaner 1990:104), i construït per Salvador Ausich i Font (1703-1761). Laplana establí quatre etapes de creació entre 1721 i 1752 i afirmà que el projecte era obra de Pere Bertran, ja que va localitzar una dàdiva que aquest va fer a favor de l'oratori amb el fons que havia de rebre pels seus treballs realitzats a l'obra de la Ciutadella. També establia Salvador Ausich com el constructor de la darrera fase de construcció de la nau de l'església en un contracte que l'obligava a continuar l'obra respectant la qualitat i les dimensions de la part ja realitzada (Laplana 1978:98). Josep Mora Castellà l'atribueix a Alexandre de Retz (Mora 2004). L'església té una nau de quatre trams amb capelles laterals intercomunicades, creuer amb cúpula i un presbiteri profund amb absis.



Imatge actual de la Casa de la Barceloneta, restaurada recentment segons el model original de Zermeño.

Un dels casos més interessants és de la construcció del barri de la Barceloneta, el primer barri extramurs i un dels millors exemples de projectes d'urbanisme ortogonal del moment. A Catalunya és un exemple fonamental, juntament amb el disseny de la

població d'Almacelles (Lleida) que va desenvolupar Josep Mas i Dordal. La construcció del barri trobava els seus antecedents en el projecte de Verboom amb l'objectiu de crear un sector marítim a la ciutat i a més poder reubicar part dels desallotjats de la Ribera en un terrenys guanyats al mar¹⁸⁶ i que quedà aturat l'any 1719 per motiu de la guerra de la quàdruple aliança. Finalment les obres s'iniciaren el 8 de maig de 1753 segons el projecte de l'enginyer Juan Martín Zermeño, sota el mandat del Marquès de la Mina qui, en la seva obra *Máximas*

¹⁸⁶ Consolidats a partir de la sedimentació de sorra que contenia l'espigó del port construït al 1640 (*Passat i present...* 1985:21).

de guerra, explicava detalladament els arguments favorables a la construcció del primer barri extramurs de la ciutat. Zermeño dissenyà les cases més d'acord amb l'arquitectura local que no pas el disseny original de Verboom, més properes a l'estil flamenc. De seguida, degut a l'èxit que van tenir, es van haver d'ampliar amb més fileres de cases. El fet que es tractés d'un disseny urbanístic ortogonal, va permetre que el barri s'anés ampliant segons les necessitats posteriors afegint nous carrers i fileres de cases¹⁸⁷. Els habitatges van ser dissenyats amb planta quadrada de deu vares per costat i una alçada de 7 vares amb planta baixa i un pis¹⁸⁸, amb espais comuns i habitacions respectivament, obrint-se a dos carrers o fins i tot tres si feien cantonada, i que va esdevenir el model de construcció del barri i de les obres més properes a l'Esplanada¹⁸⁹ (Alfaro 2011:333). Totes les cases tenien un aspecte uniforme amb una porta d'entrada i dues finestres a banda i banda a la planta baixa i un balcó i dues finestres laterals a la primera planta, sumant un total de 120 m². Estaven destinades a ser un habitatge unifamiliar, en el sentit ampli del concepte.

El projecte incloïa a més la obertura de dues places –la Plaça dels Boters i la Plaça de la Barceloneta o de Sant Miquel- i una església, Sant Miquel del Port, dedicada a Sant Miquel Arcàngel i construïda entre 1753 i 1755 segons projecte del Tinent Coronel Enginyer en Cap Pedro Martín Zermeño, sota la direcció de Damià Ribas i l'enginyer Francisco Paredes (Pi i Arimon 1854:515). Segons Pi i Arimón, l'església era un quadrat perfecte de 21 i 1/3 de vara, definit per una cúpula central recolzada en quatre pilars. Avui dia però és una església de 3 naus i de 5 trams, amb un cos d'entrada a mode de nàrtex, separat de la nau per un mur, on al damunt mateix hi trobem el cor. La seva façana, molt influïda pels corrents italians, consta de

¹⁸⁷ En un primer moment al llarg del segle XVIII i les primeres dècades del segle XIX el creixement fou horitzontal, és a dir, afegint carrers i fileres d'habitatges, mentre que més endavant el creixement fou vertical, afegint pisos superiors a les cases originals, amb la conseqüent massificació del barri.

¹⁸⁸ Aquestes construccions no podien tenir una alçada major, ja que havien de garantir la bona visibilitat des de la Ciutadella en direcció al mar i al port.

¹⁸⁹ Es conserva un exemple d'habitatge tal i com eren originalment, restaurat recentment, conegut com la Casa de la Barceloneta 1761 o la Casa del Porró al carrer Sant Carles número 6.

dos nivells: el primer ocupa tot l'edifici amb quatre dobles columnes sobre pedestal que emmarquen les tres portes d'entrada; el segon, només ocupa el cos central que correspon a la nau principal i repeteix el joc de doble pilastra que emmarca la fornícula central. Està rematada per un frontó triangular amb dues volutes recolzades sobre el basament que remata el nivell inferior. Dues escultures coronaven les dobles columnes dels extrems. L'any 1863, Elies Rogent va realitzar una restauració que transformà completament l'estructura de l'església, que es va veure malmesa de nou en un incendi durant la guerra civil. La funcionalitat i racionalitat de l'edifici és evident, especialment perquè des d'un inici l'església estava pensada per poder ampliar-se en cas que creixés el barri, i per tant requeria un interior resolt amb simplicitat, a diferència de l'exterior.

De l'església de Santa Marta, construïda l'any 1735 i de la qual se'n desconeix l'autor, només se'n conserva la façana, ja que l'edifici, que es trobava al carrer de la Riera de Sant Joan fou destruït durant l'esventrament per la construcció de la Via Laietana al 1912. Les despeses de la construcció van ser assumides pel municipi, donat que l'edifici estava construït en uns terrenys de la família Sentmenat, que van ser compensats amb una tribuna per escolat la missa des de casa. L'església era de petites dimensions i d'una sola nau d'inspiració del barroc classicista. Va ser consagrada a Sant Pere i Santa Marta i formava part de l'annex l'Hospital dels Pel·legrins. L'obertura de la Via Laietana a començaments del segle XX afectà directament la Riera de Sant Joan i a l'església que va ser enderrocada. No obstant, l'Ajuntament va acordar preservar la seva portada barroca en considerar-la una peça de notable interès arquitectònic i artístic. Així doncs, a l'any 1911 el pòrtic fou desmuntat pedra a pedra i curosament reconstruït al nou Hospital de la Santa Creu i Sant Pau que aleshores estava en construcció. La façana, que fou traslladada al nou Hospital de Sant Pau i la Santa Creu, mostra semblances amb la de Sant Felip Neri amb un frontó curvilini clarament influït per la capella de la Ciutadella. Santa Marta. En l'edifici semblen coincidir dues maneres d'entendre l'arquitectura, d'una banda amb influència del barroc local popular, i d'altra banda més classicista, un llenguatge més homogeni.

En observar la majoria d'edificis religiosos barcelonins de l'època, semblen ordenar-se en dues línies de treball diferents, una més propera a Alexandre de Retz amb obres com la capella de la Ciutadella, Sant Felip Neri i Sant Agustí; i una altra més relacionada amb l'obra de Pedro Martín Zermeno. Gairebé tots els projectes partien d'un rectangle central al voltant del qual s'organitzava la totalitat dels espais. Un cop calculades les dimensions i proporcions, es dissenyava el mòdul de treball, que resultava diferent per a cada projecte. S'establien les mesures a partir de la meitat del fust de les columnes o pilastres que definien les façanes o els arcs dels interiors i un múltiple seu que s'establí en l'espai entre columnes. A partir d'aquests càlculs, es creava un esquema geomètric marcat per l'ús del mòdul.

El cas del Col·legi de Cirurgia de Barcelona és potser el conjunt més significatiu i interessant del període previ. Pel que fa a la institució, es tracta d'un exemple que cal entendre i situar en la Il·lustració, dins el programa de racionalització de l'estat per part dels borbons. Es crearen tres col·legis de cirurgians a Cadis per a l'Armada, a Barcelona per a



Façana del Col·legi de Cirurgia (1761-1764), Ventura Rodríguez, dins el recinte de l'Hospital de la Santa Creu.

l'exèrcit per tal de formar bons professionals, mentre que Madrid es formava els cirurgians de l'àmbit civil. La medicina era aleshores una ciència arcaica i de fortes reminiscències medievals, mentre que la cirurgia era molt més concreta

i s'havia desenvolupat paral·lelament i sota l'aixopluc de les noves idees

il·lustrades. Els metges, a la universitat, es quedaven en el camp de l'especulació teòrica, més a prop de la filosofia i la religió, però els cirurgians es dedicaven a la praxi, al contacte amb els malalts i per això van assumir la responsabilitat del progrés sanitari. A més, l'estricta jerarquització que es donava en l'àmbit de les ciències de la salut, es caracteritzava pel

menyspreu dels metges cap als cirurgians, als quals consideraven poc més que barbers, fins a la creació d'aquests col·legis. Aquestes noves institucions es trobaven sempre al costat d'un hospital per tal de garantir la formació pràctica, de manera que amb la millora de la disciplina, els seus centres d'ensenyament van assolir un gran prestigi. En el cas del Col·legi de Barcelona, destaquen dues figures clau com Antoni Gimbernat i, especialment, Pere Virgili, qui fou l'ànima del col·legi de Cadis des de 1750 i que a través dels seus viatges a França, i de ser el cirurgià personal de Ferran VI es va erigir com a impulsor col·legi de Barcelona a partir de 1760 (*Passat i present...* 1985:104). De seguida aquesta institució esdevingué una de les d'àmbit científic més importants del segle i també capdavantera a Europa. Per aquest motiu, va caldre construir un nou edifici que complís les necessitats i funcions d'aquesta institució adequant-ne la distribució interior. El conjunt fou projectat a Madrid per Ventura Rodríguez, l'arquitecte aleshores director de la Real Academia de San Fernando, i que aconseguí assolir els objectius, segons les necessitats docents i pràctiques. Rodríguez envià el projecte a Barcelona al 1761, deixant la direcció i la supervisió de la construcció en mans de l'enginyer Carles Saliquet.



Amfiteatre anatòmic del Col·legi de Cirurgia

L'edifici, ubicat dins el recinte de l'Hospital de la Santa Creu, és de petit volum, compacte i sense pati, amb planta rectangular i façanes de dos cossos d'alçada, amb pilastres que s'obren a finestres rectangulars, amb l'única decoració de l'escut borbònic presidint-la. Tot el conjunt s'articula al voltant d'un gran amfiteatre circular amb cúpula esfèrica coronada amb una llanterna. A l'interior, s'hi troben un gran nombre de grades de pedra pensades per a les classes pràctiques de dissecció anatòmica, fetes com tot el conjunt amb pedra de Montjuïc. En la part més alta, unes gelosies

de fusta permetien seguir les classes als visitants ocasionals. Sota el finestral, presideix la sala un bust de Pere Virgili esculpit per Eduard Fontanells l'any 1777 dins una fornícula de marbres de colors. Al mig del saló, es troba la taula de disseccions giratòria i amb desaigües, una de les poques que es conserven a Europa i ben visible des de tots els angles de la sala. A la primera filera de les grades, n'hi ha una butaques de fusta tallada amb estil rococó que assenyalen els seients més distingits i propers a la taula. L'espai comptava també amb un pou decorat amb rajoles per poder emprar la seva aigua en la neteja dels cadàvers i un armari pels instruments.

En ocasions, s'ha considerat que el Col·legi de Cirurgia de Barcelona representà una fita important en l'arquitectura local, ja que se l'ha anomenat el primer edifici neoclàssic construït a la ciutat, pel fet d'estar dissenyat per Ventura Rodríguez, un arquitecte acadèmic. Precisament, les noves idees estètiques que es fomentaven des de les acadèmies coincidien amb la sobrietat i la funcionalitat i utilitat que requeria un conjunt com aquest. Tot i això, l'execució de les obres van estar al càrrec de professionals locals i per aquest motiu, també es podria considerar que, malgrat la influència que les noves idees concretades en el projecte de Rodríguez, conjugava el pensament racionalista amb la lògica constructiva dels mestres d'obra locals. L'edifici fou supervisat just abans de la seva inauguració l'any 1764 per Pedro Martín Paredes Zermeno en el seu retorn a Catalunya aquell mateix any. En l'obra participaren per exemple el mestre de cases Francesc Renart que formava part de la companyia constructora, juntament amb Josep Ribes, Pere Armet, Onofre Ivern, Pau Planes i Deodat Casanoves, entre d'altres, i, amb els alts beneficis obtinguts va adquirir diverses finques rústiques i urbanes que va reparar i millorar, augmentant el seu patrimoni immobiliari (Arranz 1991:389). També hi va participar el seu fill Josep Renart i Closes que en les seves memòries professionals explica que aquesta obra fou una de les seves primeres experiències sobre el terreny (Arranz 1991:390): “el edificio del colegio de cirugia, que está en Hospital General, es de arquitectura sencilla. Su diseño lo hizo D. Ventura Rodríguez, uno de los mejores arquitectos que había en la Academia de San Fernando, de la que era Director. Mi

padre y otros hicieron la obra¹⁹⁰. Yo tuve la gaveta o galleta de mezcla cuando el Marqués de la Mina puso la primera piedra cerca del año 1759”¹⁹¹.

Els plànols que Rodríguez va enviar des de Madrid van ser una gran influència per molts mestres de cases i aprenents que van passar per aquella obra i que van iniciar la transició d'un sistema gremial i tradicional de treball a la introducció de les noves idees acadèmiques, juntament amb l'influx dels enginyers militars. Precisament perquè la majoria dels professionals van copiar les traces de Rodríguez, fet que feien sovint quan tenien l'oportunitat de veure de prop plànols de gran nivell: “[...] De los dieciséis años a los veinticuatro trabajaba a las tardes y por las mañanas estudiaba y hacer diferentes planos [...]; copié los planos del Colegio de Cirugía. [...]”.

Posteriorment, el conjunt allotjà la Facultat de Medicina i des de 1929 l'Escola Normal Masculina. La Reial Acadèmia de Medicina, que més tard establí la seva seu en l'edifici, el restaurà afegint nous espais amb profuses decoracions que li van fer perdre el seu caràcter auster i funcional original (*Passat i present...* 1985:107).

2.1.2. Urbanisme i obres públiques

A continuació esmentarem i comentarem alguns dels projectes de reformes més importants que es van desenvolupar a la ciutat. Deixant de banda els encàrrecs religiosos, ens centrarem en les iniciatives de l'àmbit públic. Aquests projectes van ser majoritàriament impulsats des de l'administració de l'Estat i des de l'àmbit militar, però també des de la iniciativa privada o semiprivada. Observarem com gran part d'aquests canvis tenien com a objectiu comú la ampliació dels carrers, la millora de les infraestructures i una primera idea d'higienisme.

¹⁹⁰ Com hem vist anteriorment, Francesc Renart formava part de la companyia constructora del Col·legi de Cirurgia.

¹⁹¹ BNC, Fons Renart, *Segundo Quincenario*.

Cal destacar que malgrat els nombrosos canvis i reformes que es van donar a la ciutat, es van dur a terme escasses iniciatives monumentals, especialment per falta de suport de la monarquia. Els mecenes de les iniciatives per tant van ser sobretot foren sobretot els representants del govern central com els Capitals Generals¹⁹², a més dels bisbes, aristòcrates i burgesia. Per exemple, durant el mandat de Santiago Miguel de Guzmán Dávalos, duc de Palata, Comte de Pezuela de las Torres i Marquès de la Mina (1742-1767), es van fer obres



Plànol de Barcelona, Moulinier 1806, publicat per A. Laborde (1806).

importantes com el barri de la Barceloneta i l'església de Sant Miquel de Port, l'andana del port, camins i carreteres als voltants de la ciutat com el camí fins a la Creu Coberta, s'iniciaren les obres del Castell de Montjuïc, el camí nou i pont del Llobregat, a més de l'inici

¹⁹² Marquès de la Mina (1742-1767), comte de Ricla (1767-1772), Bernardo O'Connor Phaly (1772-1777), Felipe de Cabanes (1777-1778), Francisco González de Bassecourt, comte de l'Asalto (1778-1789), Conde de Lacy (1789-1793), Antonio Ricardos (1793), Comte de la Unión (1794), Josep d'Urrutia (1794-1795), Comte de Revillagigedo (1795), Comte de Lancaster (1795-1799), Antonio Cornel (1799), Domingo Izquierdo (1799-1802), Comte de Santa Clara (1802-1808).

del Castell de Figueres. Entre els camins més importants que es van reformar a fons en aquells anys destaquen els que anaven de Barcelona-Aragó, Barcelona-València i Barcelona-França. També es crear un triangle d'infraestructures amb la muralla de la ciutat, la Creu Coberta i Molins de Rei (Montaner 1990:352). També durant el mandat d'Ambrosio Funes de Villalpando Abarca de Bolea, comte de Ricla, Capità general de Catalunya entre 1767 i 1772, també es van dur a terme diversos projectes importants, com la iniciativa de voler crear un centre d'estudis científics i artístics de nivell en el context de l'antic col·legi de Cordelles. A més va intervenir en l'impuls de les primeres ordenances municipals de Barcelona com l'edicte d'obreria de 1771, en les obres al Palau del General i intentà fer un jardí entre el Palau del Virrei i la futura Duana, però fou prohibit perquè entorpia el control de la Ciutadella sobre el Pla de Palau.

Josep Renart va escriure també sobre les reformes que els capitans generals van fer al Palau del General: “En el tiempo del Conde de Lazzi se hizo el mirador y otras obras. En el tiempo del conde de Sta Clara, que es cuando el Rey nuestro señor vino se hicieron muchas más obras, se echaron los cielos rasos de yeso, se pusieron de tela, se deshicieron muchos techos, se volvieron a hacer; se pintaron las fachadas; se deshicieron los enladrillados, se volvieron a hacer; se fortificó el encaballado de los tejados, se compuso éste después que se fue el Rey, se volvieron a hacer muchos que yo en todo concurrí”¹⁹³ (Montaner 1990:359).

També el bisbe Josep Climent, a més d'impulsar les reformes del Palau Episcopal de 1769, reorganitzà l'hospici de la ciutat, fundà fins a deu escoles primàries, denuncià els problemes de salubritat dels tradicionals cementiris parroquials intramurs i fundà el primer cementiri general extramurs de Barcelona, iniciativa que posteriorment es veié legitimada amb la Reial Ordre de Carles III d'agost de 1787 que prohibí els cementiris interiors.

¹⁹³ BNC, Fons Renart, Segundo Quincenario.

Molts dels impulsors de les reformes, partien de programes de pensament nous amb usos nous, i recolzat per noves formes arquitectòniques i edificis nous per la nova societat (Montaner 1990:356). Per aquest motiu, els mecenes més habituals i directes de les noves construccions i reformes a la ciutat foren aristòcrates i burgesos, com Pere Virgili amb la creació del Col·legi de Cirurgia o l'intendent Jose de Castaños amb les obres de l'edifici de Llotja, o fins i tot el Virrei Amat i la seva afició per l'enginyeria i l'arquitectura, a més d'altres exemples ja en l'àmbit estrictament de la iniciativa privada amb usos privats com els March de Reus, els ducs de Sessa, Melcior Guàrdia, Erasme de Gònima, els Cartellà, Magarola o el Marquès d'Alfarràs entre d'altres. Aquestes personatges a més participaren en la majoria d'iniciatives com l'elaboració de plans d'estudis o com a jurat de concursos entre gremis i menestrals, tal i com demostra gran part de la documentació. Alguns d'ells fins i tot tenien coneixements bàsics d'arquitectura, disciplina i coneixements que en aquell moment formaven part del patrimoni cultural i artístic que no era d'ús exclusiu dels arquitectes i dels mestres gremials, ja que molts nobles, religiosos i en definitiva il·lustrats de diversos àmbits, tenien coneixements teòrics dels tractats i ordres arquitectònics, en ocasions més profunds que els dels mestres de cases, especialment aquells que havien tingut formació militar.

Molts d'ells formaven part de les comissions d'arquitectura i definien els continguts dels programes d'ensenyament. A més promovien la nova arquitectura amb la construcció dels seus palaus urbans a Barcelona o cases d'estiueig en el pla de la ciutat que encarregaven als mestres de cases més moderns i preparats. Connexió clara entre la nova classe dirigent o burgesia comercial i industrial i la nova arquitectura classicista. Com que a Catalunya gairebé no hi havia arquitectes acadèmics, l'elit del gremi de mestres de cases i molers com Soler i Faneca o Mas i Dordal van fer aquests encàrrecs per la seva capacitat d'aplicar el nou llenguatge classicista i per la seva alta qualificació tècnica i científica. Alguns dels nobles il·lustrats i altres personatges de l'aristocràcia amb una educació avançada, civil o militar, també tenien en molts casos coneixements de matemàtiques, arquitectura, enginyeria i altres camps similars. Tal i com afirma Rykwert en el seu llibre *Los primeros modernos. Los*

arquitectos del s. XVIII, “Y esa atracción que la masonería ejercía sobre el grupo puede explicar algo que para mí resulta desconcertante: el extraordinario peso que adquiere la arquitectura en las actividades de polígrafos como Lodoli y Memmo, o incluso Laugier. Ciertamente que se estaba en la época del gusto. Cualquier caballero o burgués, incluso aunque no pudiese proyectar su propia casa, era capaz al menos de soplar sus conocimientos en el oído del arquitecto de turno. La realeza y los magnates se sentían en la obligación de suscribirse con varios ejemplares a cualquier libro importante de arquitectura. Era la última fase de una vieja pasión: Desde los comienzos de la historia, príncipes y ciudadanos habían considerado la construcción como signo de su poder.” (Montaner 1990:360).

Tot i la participació de diversos artífexs en les nombroses reformes de la ciutat, cal tenir present una figura que va dissenyar gran part de les grans obres i infraestructures que en aquest període es desenvoluparen a Barcelona, la figura de l'enginyer militar Juan Martín Zermeno¹⁹⁴. Cal destacar que l'enginyer va destacar especialment perquè va entendre la ciutat com una unitat amb diversos problemes que calia resoldre, en realitat un únic problema amb diverses parts defectuoses, entenent la urbs com una maquinària o engranatge al qual cal arreglar o refer algunes peces (Alfaro 2011:328). La ciutat de mitjans del segle XVIII – moment en què Zermeno va arribar a Barcelona – en endavant tenia molts problemes que calia solventar. El més general és que es tractava d'una plaça forta de grans dimensions envoltada d'un recinte emmurallat molt extens i d'origen medieval on s'hi havien construït baluards molt distants entre ells, a més de tenir un fossat, contra escarpa i glacis molt irregulars, estrets i en mal estat de conservació. Per aquest motiu, calia assegurar que el castell de Montjuïc no fos assaltat per atacar la ciutat i calia acabar les obres començades en els darrers anys del segle XVII. També per aquestes raons la Ciutadella havia de canviar la seva funció, a partir d'aleshores ja no havia de controlar, vigilar i amenaçar la ciutat, sinó que calia que fos integrada en la protecció de la ciutat i del port, a més d'acabar-la donat que gran part

¹⁹⁴ Veure Annex II per la seva biografia i principals treballs.

dels edificis interiors encara s'havien de finalitzar. El segon problema d'importància tenia a veure amb el port, que sovint quedava inutilitzat per a les embarcacions de gran calat degut al gran nivell de sedimentacions que portaven els rius i les clavegueres de la pròpia ciutat. Per tant, calia continuar amb la construcció del moll i projectar-ne d'altres que a més poguessin millorar les seves defenses i assegurar-ne la protecció, raó per la qual també calia eliminar les barraques que dificultaven la vigilància des de la Ciutadella i construir un nou i modern barri que seria la Barceloneta. A més, calia modernitzar la foneria d'artilleria de la ciutat. Per tots aquests projectes de gran calat, la situació amb què es trobava Zermeño a Barcelona representava un gran desafiament per ell, donat que no tenia comparació amb els seus destins anterior, Melilla i Màlaga. Tot i això, les obres que allà dirigí o en què col·laborà el van conduir a trobar solucions a alguns dels complexos problemes que tenia la ciutat comtal. Per exemple, per al fort que havia de situar-se en els terrenys de Can Guinart, va prendre com a model la fortalesa de Cubo o de la Victòria a Melilla. També havia passat una temporada a Itàlia on, malgrat no haver construït cap fortalesa, n'havia reparat i assetjat moltes, de manera que les solucions que aplicà per solucionar molts dels problemes que es va trobar per acabar les obres del castell de Montjuïc trobaven allà el seu origen. Amb els mateixos recursos i influències va aconseguir corregir el problema de les contraguàrdies de la Ciutadella, una qüestió que Verboom no va poder resoldre més enllà de la construcció del Fort San Carlos, seguint allò après a partir de la derrota de l'exèrcit espanyol en el setge de Piacenza l'any 1746 (Alfaro 2011:330). En l'àmbit estrictament de l'arquitectura també va projectar diversos allotjaments per l'exèrcits, inspirats en els models que havia après del seu mestre Pedro Borraz. La majoria eren edificis molt innovadors que projectà a la Ciutadella i que encara restaven pendents de construir des del projecte de Verboom. Es tractava de construccions blindades, una idea que havia promogut ja anteriorment Miguel Marín, Cap del Cos d'Enginyers. Per últim, i en aquest cas en l'àmbit de l'arquitectura industrial, Zermeño va encarregar-se del projecte de la foneria. Val a dir que l'enginyer ja havia dissenyat un forn de pa per a la Ciutadella, de manera que ja tenia experiència en aquest tipus d'elements.

Inicialment el projecte s'havia encarregat a Juan Silby -un enginyer que havia estat catorze anys cap d'artilleria de Catalunya-, que havia tramès a Madrid un projecte per a la seva aprovació al 1749. Quan arribà Zermeno a la ciutat aquell mateix any, es produí un important xoc de competències entre ambdós càrrecs. Per aquest motiu, Zermeno proposà dos projectes, el primer allargava la foneria per la Rambla i el segon, seguia la idea de Silby, que proposava allargar-la per un terreny proper (Alfaro 2011:340-342). El debat continuà entre ells fins que diversos experts, com Miguel Marín i Maximiliano de la Croix, van ser consultats i, després d'una reunió in situ per valorar les opcions sobre el terreny, van optar pel projecte de Zermeno i l'ampliació a la Rambla.

2.1.3. Infraestructures

En l'àmbit de les carreteres, també es va donar una voluntat per part de les autoritats per millorar les vies de comunicació, per exemple la nova carretera del pont dels àngels que travessava Barcelona i fins arribar a França, construïda com a empresa reial sota la direcció de Francisco Canals a partir del febrer de 1781, o bé l'acabament de la carretera a Montjuïc dins el projecte general de millora de les fortificacions catalanes que va dur a terme el mateix any Roncali (Riera 1988:207).

Pel que fa a les muralles, també s'enderrocaren en aquells anys alguns portals tal i com explicava el Baró de Maldà (Riera 1988:83): “També corren veus de derribarse quant antes los Portals de la canuda; el de las Comedias; el de muntar â la Muralla de Mar, y el de la Bocaría, junt ab la Capella de la Mare de Deu de Moncada, que te sobre; pasant â collocar la Santa Imatge dins de una de las muchas Capellas de la Iglesia del Pi”¹⁹⁵. També altres punts de la muralla van ser millorats, amb la voluntat de mantenir-la en bones condicions, com veiem amb el testimoni d'Alexandre Laborde: “es conserven moltes portes d'aquest recinte, algunes de les quals [...] protegides per llurs antigues torres, com la de la Plaça de l'Àngel –on hi ha les

¹⁹⁵ Baró de Maldà, *Calaix de sastre*, Ms A201, 10/1775, p.36.

presons-, la de la Plaça Nova al costat del palau episcopal, les de la Baixada de Santa Eulàlia, de la Baixada de Sant Miquel, de la Baixada de l'Ecce Homo i de la Baixada dels Lleons” (Laborde 1806:28-29). En el cas de la muralla de terra, va caldre arreglar alguns sectors a causa dels despreniments en el tram entre Portal de l'Àngel i Jonqueres, fent pedrissos de rajola de pla¹⁹⁶, pujant una paret a l'hort de santa Anna per evitar desgràcies¹⁹⁷, o reparant el pont llevadís del portal de Sant Antoni que s'havia fet malbé per les pluges¹⁹⁸. A la muralla de mar, es va enderrocar la torre de les puces i es van blanquejar les parets i el baluard nou¹⁹⁹, es va replanar la baixada de la muralla a la plaça de Sant Francesc i a l'octubre al Pla de Palau²⁰⁰, es van embellir les rampes que anaven des de Sant Sebastià o les Voltes dels Encants cap a la muralla²⁰¹, entre d'altres qüestions, de manera que la façana marítima va esdevenir a més d'un espai pràctic i funcional en un espai monumental de la ciutat. Tot i això, una de les reformes més importants de la muralla de la ciutat fou la construcció de baluards que va projectar Juan Martín Zermeño, ja que per ferles més efectives, va considerar que les línies de defensa eren massa llargues i calia intercalar més baluards entre els existents. Per aquest motiu, l'enginyer projectà un únic baluard que protegia Montjuïc en el llenç de muralla des de les Drassanes fins a Sant Antoni. També en va situar dos més entre Sant Antoni i Tallers i un altre entre Tallers i Portal de l'Àngel. Una altra solució va ser adoptada en el cas del llenç entre Jonqueres i Sant Pere, que consistia en una plataforma defensada per un *revellín*, el mateix que es construï entre Sant Pere i Portal Nou (Alfaro 2011:332). D'aquesta manera va caldre també replantejar els espais dels fossats, els glacis i la contraescarpa, donant un important salt qualitatiu en les fortaleeses de la ciutat, aplicant tota mena de coneixements adquirits al llarg

¹⁹⁶ Baró de Maldà, Calaix de sastre Ms A201, 02/1772, p.19-20.

¹⁹⁷ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 08/1784, p.340

¹⁹⁸ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 05/1777, p.85.

¹⁹⁹ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 30/04/1776, p. 48; 14/05/1776, p.50; 15/05/1776, p.50.

²⁰⁰ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 07/1776, p.54; 10/1776 p.61.

²⁰¹ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 07/1776, p.54.

de l'experiència italiana de Zermeno i la quantitat d'exemples diversos de fortificacions que havia vist i analitzat amb detall.

En relació a les infraestructures, a tota la ciutat es van donar millores de major o menor importància, com per exemple els empedrats de la Plaça Trinitat²⁰² o de la Plaça de Santa Anna²⁰³ (Riera 1988:85). També a mesura que es va anar urbanitzant el Raval i es van donar permisos de construcció en aquesta zona, es van desenvolupar millores en les canalitzacions, clavegueram, empedrats, etc. Per exemple amb el canvi d'ubicació del portal de la Boqueria²⁰⁴, l'obertura de la nova claveguera del carrer Argenteria²⁰⁵ i una altra des del Pedró fins al Portal de Sant Antoni²⁰⁶. Algunes d'aquestes construccions encara empraven sistemes més arcaics de clavegueres amb estructures planes amb llambordes de manera que s'enfonsaven fàcilment, però a partir de 1796 va ser obligatòria la construcció amb volta per evitar-ho. Pel que fa a l'enginyeria hidràulica i al subministrament d'aigua a nous indrets de la ciutat, les reformes es concretaren en noves fonts a la ciutat, per exemple amb l'enderrocament de la Font de l'Àngel a la plaça de Sant Sebastià en direcció al carrer fusteria²⁰⁷, una font construïda l'any 1399 situada entre les Voltes dels Encants i la muralla de mar, ornamentada amb una figura d'un àngel custodi al damunt, obra de Pere Sanglada i fosa pel "metre de senys" Olivella. Aquesta font, fou enderrocada parcialment al segle XVII i totalment el novembre de 1776 amb l'objectiu d'eixamplar el pas cap a la muralla de mar, ja que cada vegada rebia més trànsit de cotxes i carros (Riera 1988:87). També en aquests anys es va construir una font al costat de la Duana Nova²⁰⁸ entre les dues portes de la façana de l'edifici que feia funcions d'estable del palau del capità general prop de la duana. L'obra es va iniciar el 24 de novembre de 1783, amb

²⁰² Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 08/1769, p.2.

²⁰³ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 04/1776, p.48.

²⁰⁴ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 12/1771, p.17

²⁰⁵ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 19/12/1779, p.178.

²⁰⁶ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 01/1780, p.181.

²⁰⁷ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 07/1776, p.54; 9/11/1776 p.66.

²⁰⁸ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 10/1784, p.343; 1/11/1784, p.344.

estucs i pedra picada amb forma d'arcades i petxines de marbre negre amb una escultura de Neptú de pedra de Montjuïc al centre fet per Joan Enrich²⁰⁹.

També part important de les iniciatives de millora estaven relacionades amb l'alineació dels carrers per evitar les irregularitats, com per exemple en el cas del carrer Escudellers²¹⁰, del carrer Nou de la Rambla o del Comte de l'Asalto amb l'obertura d'una via nova, o de la urbanització i ordenació de la Rambla en diverses fases, entre d'altres, com veurem més endavant. Alguns canvis eren menors com la construcció d'elements que seguien les modes com miradors, mirandes o torratxes, la col·locació de persianes als balcons, la decoració de façanes amb pintura mural o esgrafiats o pintar i emblanquinar façanes amb els habituals colors en tons verds, grisos perla i blaus clars (Riera 1988:99).

2.1.4. La urbanització de la Rambla (1766-1802)

“Paseos. Son muchos y muy hermosos los que hay dentro y fuera de la ciudad. Los principales que hay dentro de su recinto son, la muralla de tierra y la de mar, la Esplanada y la Rambla: por la mayor. Parte bien decorados y de grande extension y desahogo. Estos dos últimos se construyeron para ocupar a una gran proporcion de artesanos que no tenian de que vivir, quando en 1798 pararon muchas fábricas con morivo de la guerra con Inglaterra: haciendo para ello un fondo que aun dura hoy en parte con el título de olla pública, dirigido por una sociedad filantrópica”

(Laborde 1816:16)

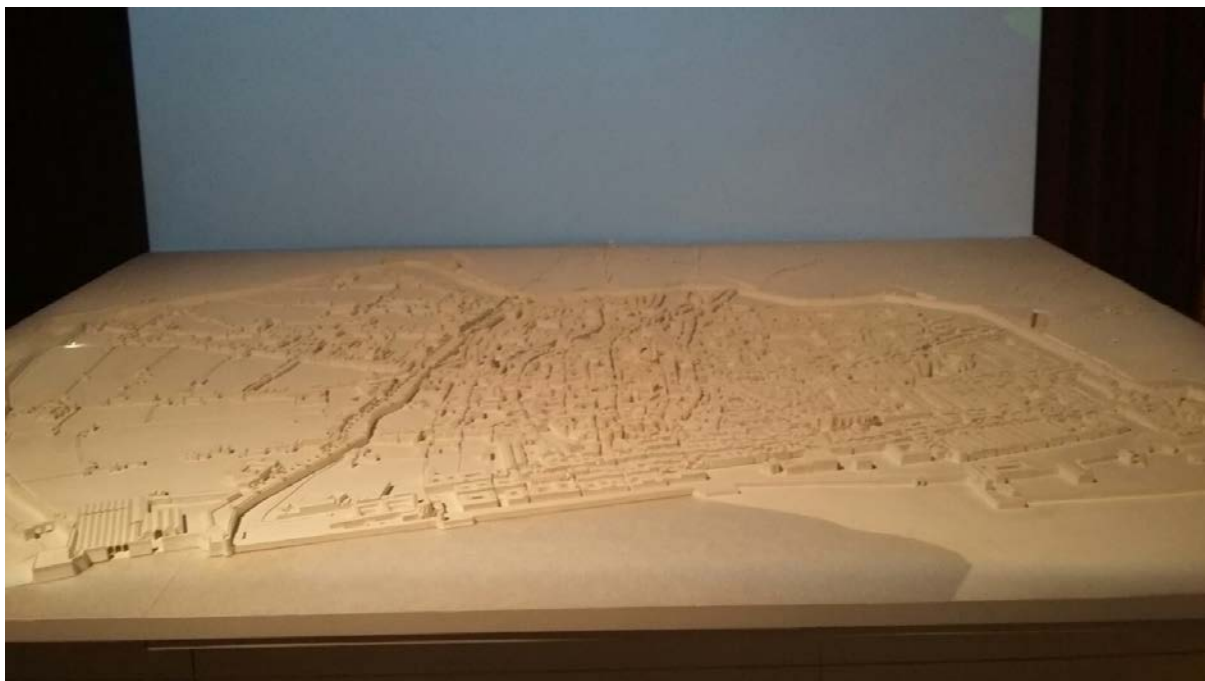
L'avinguda que anomenem la Rambla de Barcelona és un espai històricament canviant i geogràficament complex en què ha calgut dominar la natura per urbanitzar-lo. Un espai que al llarg de la història de la ciutat va passar de ser simplement una riera fins al mar, una muralla protectora i una frontera entre l'antiga ciutat i el nou barri que eclosionà al Raval al final del segle XVIII. Amb la seva ordenació i la desaparició de la muralla, la ciutat va viure un dels

²⁰⁹ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 10/1784, p.343; 1/11/1784, p.344.

²¹⁰ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 14/02/1772.

procesos de reforma urbanística i creixement horitzontal fonamentals en la seva història fins a esdevenir el passeig que continua essent avui.

La muralla medieval de la ciutat, també coneguda com del rei Jaume, es va construir al segle XIII amb l'objectiu d'englobar els nous barris i vilanoves que havien anat establint-se al voltant de l'antiga urbs o recinte romà. La construcció es va dur a terme prop de l'any 1260 durant el regnat de Jaume I amb una clara intenció defensiva però també de simbolisme relacionat amb el poder i les llibertats de la ciutat, assenyalant físicament les seves atribucions en l'àmbit legislatiu, executiu, fiscal i urbanístic. La muralla estava coronada amb merlets i torres i de cinc portes d'entrada a la ciutat: la de Santa Anna, la de Portaferriça, el portal de la Boqueria, el portal de Trentaclaus, el dels Escudellers i el portal de Framenors. A partir de 1360, i només un segle després de l'anterior, Pere el Cerimoniós impulsà la construcció de la tercera muralla de la ciutat, en una iniciativa que recercava una reordenació del nou espai de la ciutat en l'espai que correspon al Raval. A poc a poc, aquest espai va anar ocupant-se, sobretot a partir de la prohibició de fundar nous espais religiosos o d'ampliar-ne els existents, ja que s'apropriaven dels terrenys de les vivendes i negocis, impedit el creixement de l'activitat productiva i comercial i obligant a la densificació de la població. Per aquest motiu, en els terrenys més propers a la muralla del rei Jaume I es van començar a llaurar els camps i les hortes d'aquella zona. De seguida es va veure que aquesta nova zona resolia molts dels problemes que mostrava l'organització de la ciutat aleshores i es va plantejar que si es construïa una nova muralla en la zona de ponent que inclogués els espais anteriorment esmentats, podria esdevenir una zona perifèrica de la ciutat i que a canvi de protecció dins la nova fortificació, els propietaris i usufructuaris d'aquests terrenys també haurien de pagar els impostos corresponents al govern de la ciutat.



Maqueta de Barcelona a inicis del segle XVIII on es veu clarament la muralla del segle XIII, anomenada del rei Jaume, espai que ocupa la Rambla (El Born CC).

A poc a poc, l'espai corresponent als voltants de la muralla de la Rambla, especialment en el costat del llenç més proper a la pròpia ciutat i els seus quatre quarters, van anar en augment, per exemple amb el mercat de carn del Pla de la Boqueria documentat des de 1217; amb el trasllat del pes de la palla a la part superior, prop de la Plaça Nova; o amb la fira de porcs que s'hi celebrava a finals del segle XV. Ja en aquella època el consell de Cent es planteja transformar-la en un espai d'ambient més aviat lúdic, però és una iniciativa que no va concretar-se mai i només es pot comparar amb les reformes d'urbanització del segle XVIII. Tot i això, a mitjan segle XVI, a es va viure un canvi d'orientació a partir de la instal·lació dels tres grans centres d'ensenyament de la ciutat, els Estudis Generals, el Col·legi de Cordelles i el Col·legi de Betlem, de manera que l'espai esdevingué el centre d'ensenyament de la ciutat, i per aquest motiu el tram superior de la via passà a ser conegut com la Rambla dels Estudis (Arranz 2003:21).

Fou al llarg dels segles XVI i XVII que la zona perifèrica del Raval i la mateixa Rambla es convertí en l'espai conventual de la ciutat, ja que la proliferació del nous monestirs es va dur a terme precisament en aquesta zona (Arranz 2003:23). La prohibició de crear-ne de nous fou respectada fins al 1591, ja que la pressió per la insistència d'alguns ordes monàstics obligà els consellers a definir una nova política al respecte. En un breu període de temps s'hi instal·laren la residència i el col·legi de jesuïtes de Betlem al 1544, els carmelitans descalços al 1586 que posteriorment van crear l'església i el convent de Sant Josep, el col·legi de Sant Àngel Martir per formació de novicis del Carme calçat al 1593, els agustinians descalços a Santa Mònica l'any 1619, els trinitaris descalços amb l'església del carrer Sant Pau al 1633, el col·legi de Sant Bonaventura dels franciscans al 1632 i els novicis mercedaris amb el col·legi de Sant Pere Nolasc al 1642. En definitiva, es van construir set nous espais conventuals a la ciutat, especialment en el costat de ponent de la muralla, de manera que les seves façanes van convertir aquesta zona en el gran centre monàstic de Barcelona (Duran i Sanpere 1972).

Paral·lelament, també a partir del segle XVI es va construir la foneria al 1578 amb un projecte del mestre de cases Jaume Brufal –que s'anà ampliant en diverses fases fins al 1711- i es van desenvolupar canvis en l'artilleria i les fortificacions com la reforma e la muralla exterior i la construcció de baluards (Arranz 2003:25). En els mateixos anys es creà el primer teatre de la ciutat a la Rambla l'any 1579 amb una estructura de fusta, a partir del privilegi de Felip II que fou atorgat a l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona, de manera que amb els beneficis dels espectacles sufragaven les despeses de la institució.

L'any 1450 el rei Alfons el Magnànim va concedir permisos per a l'edificació a la muralla de la Rambla, però en un principi només el Consell de Cent en féu ús per situar els edificis públics i estudis anteriorment esmentats a més de les activitats comercials. A partir dels primers anys del segle XVIII, els consellers van començar a plantejar la possibilitat que la muralla vella pogués convertir-se en un passeig a través de la plantació d'un arbreda. Per a poder regar-la calia també una ordenació del trànsit de carros i la desviació d'un tram del Rec Comtal des

dels molins del Clot i emprant algunes restes de l'aqüeducte romà, que a més permetria el subministrament de la zona amb fonts i abeuradors. El projecte fou elaborat conjuntament pel mestre de fonts Jaume Arnaudies, l'escultor Francesc Santacruz i el mestre d'obres de la ciutat²¹¹ Benet Juli i aprovat pel Consell de Cent l'any 1703 . L'obra fou adjudicada en subhasta pública al mestre d'obres Francesc Massuet i acabada al 1704. Les iniciatives pretenien anar més enllà com es pot veure a través del immediatament posterior enderrocament de tres torres del portal de la Boqueria per tal que els carros poguessin circular millor (Arranz 2003:30), però els setges de 1704, 1705, 1706 i 1713-1714, van impedir que es completés en projecte i només es desenvolupés en la part superior. A més, a aquesta situació cal sumar que l'establiment de la cort de l'arxiduc Carles a la ciutat va fer que les obres més importants es fessin en el Pla de Palau, zona de representació i poder, especialment econòmic i comercial de la ciutat des d'època medieval per ser l'entrada de mercaderies i espai de les institucions mercantils i també residència de l'arxiduc. Un cop finalitzada la Guerra de Successió, es produí un procés de fortificació i militarització de la ciutat que es concretà, a més de grans reformes en les fortaleses i muralles, amb l'establiment de diverses casernes arreu. A la Rambla, se'n situaren dues d'importància, a la part alta en l'edifici dels Estudis Generals un cop fou abolida la universitat, i a la part baixa a les Drassanes (Arranz 2003:33). En els anys posteriors 1724 s'inicià l'ampliació de les Drassanes com a caserna per l'augment de la fabricació d'embarcacions, ja que Felip V va convertir la ciutat en la seu de les operacions de l'exèrcit al Mediterrani. També s'amplià la foneria, aleshores situada entre la Boqueria i al Portaferriassa en la part exterior de la muralla. A banda d'aquests nous usos i malgrat que sembli contradictori, també l'Ajuntament borbònic va tenir la voluntat de crear un espai de passeig a la Rambla, amb mesures com la neteja constant del fang, millorar el subministrament d'aigua i el manteniment dels arbres, i per aquest motiu, abans de desenvolupar un vertader projecte d'urbanització definitiva (Arranz 2003:35).

²¹¹ Càrrec equivalent en el sistema de l'Ajuntament borbònic posterior al mestre d'obres municipal.

A partir de l'any 1766 van començar a concretar-se una sèrie de mesures per tal d'urbanitzar i ordenar l'espai de la muralla de la Rambla, projecte que evidentment necessitava l'enderrocament de la mateixa. El detonant fou la sol·licitud d'aquell any de Jaume Codorniu per poder plantar pollancres i millorar els recs de la zona, ja que fou l'Intendent qui aprovà el permís, deixant de banda l'Ajuntament que fins tenia el privilegi d'aprovar la construcció d'edificis, les obres de tota mena i l'obertura de portes i finestres, tutela que s'havia confirmat l'any 1718 amb una Reial Cèdula. A partir de la crisi oberta entre l'Intendent Juan Felipe de Castaños i el Capità General, el marquès de la Mina Castaños i els regidors de l'Ajuntament, fins que el 14 d'abril de 1766 la Rambla i els territoris que envoltaven la muralla van passar a estar sota la jurisdicció del Capità General, i per tant els urgents canvis i reformes de la via seran projectades i executades pels enginyers militars (Arranz 2003:42).

El projecte de Pedro Martín Paredes Zermeño

Finalment el marquès de la Mina encarregà a l'enginyer militar Pedro Martín Paredes Zermeño que elaborés el projecte definitiu d'arranjament de la Rambla l'any 1767, que fou entregat el 12 de març de 1768 al nou capità General, el comte de Ricla. La situació es va accelerar perquè Ricla estava preocupat perquè la situació de la Rambla comptava amb massa fang i obstacles i per tant feia més complicada la circulació dels soldats que es desplaçaven a Montjuïc o Drassanes i per tant de seguida s'iniciaren els treballs partint del projecte de Zermeño, l'autorització del capità general per a l'ocupació de terrenys públics, la participació del cos d'enginyers militars apostats a Barcelona i els fons concedits l'any 1771 pel monarques per a aquests efectes. La primera mesura fou l'enderrocament del llenç de la muralla al llarg de tota la via, fonamental per poder assolir un traçat homogeni i rectilini. El disseny de Zermeño es va dur a terme però més estret, ja que d'aquesta manera afectava a menys cases o a espais menors d'aquestes i per tant suposaven menys indemnitzacions als propietaris afectats, ja que calia alinear les façanes. Aquestes mesures es van prendre en tota la via, excepte en la part superior, corresponent a la Rambla dels Estudis que en quedà al marge. En el costat de muralla des de l'església de Betlem fins a les Drassanes es podia ocupar el terreny

que anteriorment ocupava el llenç, de manera que es creava un alineament amb els trinitaris descalços i el Col·legi Sant Bonaventura, a més del teatre de la Santa Creu que tenia el privilegi de no haver de retrocedir. A l'altra banda, l'enderrocament de la muralla permetia augmentar alguns immobles entre Portaferrixa i l'hort dels Caputxins (Arranz 2003:46).



Pla de la Rambla de 1772 i 1807, conservats a l'AHCB (Arranz 2003).

A l'hora d'uniformitzar els elements del passeig s'optà per dues fileres d'arbres que definien l'espai central més elevat i amb carrils laterals per a cotxes i carros i dividien l'espai en tres trams, Sant Josep, Caputxins i Santa Mònica, amb dos plans intermedis, el Pla de la Boqueria i el Pla de les Comèdies que havien d'acollir fonts públiques. Aquesta nova ordenació pensada pel tàndem Ricla-Zermeño cercava convertir la Rambla en el centre de la vida pública i del poder de la societat benestant²¹². L'any 1772 s'iniciaren les obres malgrat que Ricla havia marxat a Madrid en ser nomenat Secretari de Guerra i ser substituït per O'Connor Phaly. El projecte va agafar embranzida gracies a la participació d'alguns particulars, construint en la nova via central de la ciutat els seus nous habitatges, com fou el cas del Virrei Amat, la família Cartellà, Salvador March, etc. com veurem més endavant i que contribuï a la

²¹² Sembla que la preocupació general fou fer transitable un espai que s'estava convertint en centre social de la vida de la ciutat (Riera 1988:76), un concepte que el Baró de Maldà repetia sovint "sense altres obras per lo embelliment de la Rambla", Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 09/1774, p.32.

monumentalització de la zona. A partir del 1773, després del conegut Avalot de quintes, es va veure clara la necessitat de fortificar les Drassanes i sobretot de traslladar la foneria, ja que complicaven el control de la societat cada vegada més massificada i obrera que estava creixent en direcció a la zona de ponent on s'estava creant el cinquè quarter de la ciutat amb l'ocupació del Raval (Arranz 2003:53). Precisament és a partir de 1774 quan Miguel Moreno, per encàrrec del Comte de Ricla, es féu càrrec de la fortificació i enderrocà la muralla definitivament, exercint d'executor del projecte de Zermeño. Al gener de 1775 s'havia enderrocat el tram des de Sant Francesc al Pla de les comèdies i es donà per acabat a l'abril de 1776. En aquells anys es limità l'alçada dels edificis a 14'5 metres i s'iniciaren diversos canvis com la construcció de la caserna de Santa Mònica per Francesc Llobet al 1777, l'enrajolament del sector central entre les Drassanes i el Teatre al 1779.

L'enderrocament de la muralla va endarrerir que es pogués dur a terme el projecte de Zermeño en el tram central que no es va poder desenvolupar fins al 1778-1779 en l'espai entre la Portaferrixa i la Boqueria. De tota manera en aquells anys s'anà avançant en el tram dels entorns immediats a la Portaferrixa que no estava contemplada en el projecte de Zermeño però que es va veure impulsava per la iniciativa privada dels sectors benestants de la ciutat. Algunes d'aquestes noves construccions van influir directament en l'alineació de la rambla, com els pactes entre Josep Mas i Dordal com a representant de l'Ajuntament i el Comte del Asalto amb la família Cartellà per l'enderrocament de les torres de la porta l'any 1774, dues d'elles propietat de la marquesa de Cartellà i una tercera davant l'església de Betlem propietat del forner Martí Masdeu que es va fer càrrec de la construcció d'una font en aquell espai, de manera que aquests particulars participaven en la funcionalitat i l'embelliment de la Rambla sense que costés diners a l'administració i permetia el subministrament de la zona del Raval que començava a poblar-se.

A partir de l'enllestiment de la obres de les Drassanes ja es va poder traslladar la foneria definitivament allà entre 1777 i 1778 i per tant va possibilitar l'enderrocament de la muralla

que quedava entre la Boqueria i la Portaferrixa (Arranz 2003:61). Les despeses de les obres es van cobrir posant a la venda els espais que havia generat la desaparició de la mateixa muralla. Tot i que en alguns trams l'alineació fou seguida estrictament, no fou així en el costat de ponent on només Francesc Renart i l'adroguer Francesc Fals van avançar les façanes dels seus habitatges que donaven al carrer Hospital, generant que el tram entre Betlem i la Boqueria fos més ample, fet que ja era convenient per l'elevat moviment de mercaderies i carros que es donava en aquella zona concreta. Per completar l'embelliment, l'any 1778 es plantaren arbres i s'enrajolaren els diversos trams, tot i els canvis continus.

En els anys 1782 i 1783 a causa de les guerres contra Anglaterra, els pressupostos dedicats a la millora de la ciutat es van veure reduïts de manera important i el Comte del Asalto prioritzà la despesa en desplaçar la seva obra cap al Raval amb l'obertura del nou carrer que connectava la muralla de terra i Sant Pau del Camp amb la Rambla i que seria conegut com el carrer Nou de la Rambla o del Comte del Asalto (Arranz 2003:69). L'obra es va dur a terme entre 1785 i 1788, i es pot considerar el millor exemple de la reforma dels carrers de la ciutat, de l'obertura de noves vies de comunicació, o de la millora en aspectes d'higiene i salubritat. Es tracta d'un projecte impulsat per l'aleshores Capità general de Catalunya, Francisco González de Bassencourt, Comte del Asalto, amb un projecte del mes d'agost de 1783 en els horts del Raval entre el carrer Sant Pau i el de Trentaclaus amb l'objectiu d'obrir una via de comunicació que unís la muralla de ponent amb la Rambla²¹³, creant un nou eix comercial i de negocis. Les obres s'iniciaren a l'abril de 1785, dirigides per l'enginyer Clemente Haedo Espina²¹⁴, i s'acabaren l'any 1788, incloent l'enderrocament parcial del Col·legi dels Carmelites (Riera 1988:74).

Les seves característiques estaven pensades en aquest sentit i consistien en una racionalització de l'espai –era l'únic carrer en línia recta de la zona-, tenia una amplada suficient perquè

²¹³ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 08/1783, p.301.

²¹⁴ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 20/04/1785, p.384.

poguessin circular dos carros, i es va construir el clavegueram, l'empedrat i les voreres del propi carrer abans de construir-hi els edificis, per primera vegada a la ciutat (*Passat i present...* 1985:81). A partir d'aquesta nova via, s'obriren carrers paral·lels i travessers, on s'instal·laren fàbriques d'indianes i habitatges obrers, de manera que la zona esdevingué un barri fabril, enlloc de l'espai senyorial i comercial que el Comte del Asalto havia pretès. Tot i això, fou un dels punts d'inflexió en l'expansió de la ciutat cap al cinquè districte i l'urbanització definitiva del Raval amb una revalorització important dels seus solars, de manera que actuà com un dels motors per al desenvolupament de la zona, a més de ser un element més de l'especulació burgesa a la ciutat (Triadó 1984:219). L'Ajuntament va rebre a partir d'aleshores moltes propostes per a l'obertura de nous carrers.

A partir de 1789, la demolició de la muralla que protegia l'hort dels caputxins va permetre la construcció de cases en aquest sector seguint la alineació Zermeño. Un fet important en la contribució a la transformació de la Rambla com a lloc central de la ciutat, fou la reconstrucció del teatre en tres anys (1787-1790) després de l'incendi que havia patit i també per l'obertura de cafès i fondes, de manera que la vida social de la Rambla creixia cada vegada més, provocant canvis en les activitats que allà s'hi desenvolupaven. La part inferior, de trinitaris descalços –avui el Teatre del Liceu- fins a les Drassanes, esdevingué una zona de comerç de luxe, amb cafès, fondes i espais per a la vida de la nova burgesia; l'espai central, del Pla de la Boqueria i Rambla de Sant Josep estava dedicat al comerç, especialment alimentari; i la part superiorera una zona més tranquil·la amb els edificis dels estudis i les cases grans.

Amb l'arribada del Capità General Agustín Lancaster es va refer l'estructura central de la via com a saló elevat amb balustrada i enrajolat, un espai reservat als vianants, flanquejat per dues fileres d'arbres i carrils laterals per als carruatges, una disposició que ha perdurat fins avui. De fet, Lancaster va continuar endavant amb el pla de Zermeño que complí amb tot detall a excepció de la part baixa, on la modificació de les Drassanes el feia impossible. Aquests treballs es van fer en tres fases a partir de l'agost de 1798, la reordenació de la

Rambla dels Caputxins, el Pla de les Comèdies i la Rambla de Santa Mònica; la Rambla de Sant Josep i el Pla de la Boqueria; i per últim, la col·locació de fonts, brolladors, estàtues i monuments i altres elements per a l'embelliment (Arranz 2003:74). Tot i que el projecte no va poder ser decorat amb la profusió desitjada per falta de pressupost, seguint el model del Paseo del Prado de Madrid, es va dur a terme amb una simplificació de la idea inicial i enlloc d'un saló a l'aire lliure, fou un passeig o Rambla. Els treballs però es recuperaren l'any 1802 amb la visita de Carles IV a la ciutat, quan es construï una font monumental al Pla de les Comèdies a mes d'altres embelliments al llarg de la via. També s'iniciaren els preparatius per a l'obelisc commemoratiu de la visita, la primera pedra del qual es posà el 30 d'octubre de 1802. Aquest monument fou dissenyat per Francesc Renart i Closes, però no es va poder avançar a falta del marbre de Carrara que s'havia encarregat però no havia arribat a la ciutat i suposà l'aturada del projecte, les primeres estructures del qual van ser enderrocades l'any 1808 per Napoléon. També la font de les comèdies, que havia de mostrar escultures de Damià Campeny i havia estat remodelada per Pere Serra l'any 1818, va ser enderrocada al 1880. El Baró de Maldà ens dóna testimoni d'aquesta obra inacabada i que no va ser precisament del seu gust com es desprèn de les seves paraules: “[...] En esta tarda hem vist, ab vâries persones, fora, en aquelles carreteres hàcia el camí i carrer de Jesús, una descomunal pedra, no sé si pes més de dos-cents quintars, que ha de servir de sòcol del basilisco, digo obelisco, de la Rambla, descansada sobre d'un bastiment baix, ab rodes o corrons per sota, treta de la pedrera més amunt de la torre de n'Augirot, o de Gràcia; i, a més d'esta, traient altres tres pedres d'igual tamany que retiren a màrmol blau.

[...] Costaran un sentit entrar-les a Barcelona, ab prou bulla i gritería d'hòmens i xicots, i curiositat en no poca gent de vèurer-la entrar i tragar fins al lloc de sa col·locació. I de gran satisfacció que seran al nou grande d'Espanya, l'excel·lentíssim marquès de Vil·lel, que ha sigut

l'home de l'obelisco o piràmide en la Rambla, mes no tret-se cap diner de la butxaca, sí pagar-lo ab l'aument de tres diners a la carn. [...]”²¹⁵.

Com veiem, enlloc de obelisco, anomenava *basilisco* al monument, ja que no el considerava bell:

“[...] Més “o, o, hissa!” haurà sigut lo tragí de sis parells de bous sobre de l'embigat i ferros, posant hòmens corrons per sota, per fer córrer la gran mola de pedra, [...] per anar-la adelantant ab corrons fins eixir a la Rambla, per quan se tinga de col·locar en la formació de sa gegantada piràmide o basilisco, digo obelisco, que serà una de les meravelles de Barcelona. [...]”²¹⁶.

I pocs dies més tard:

“[...]No sia lo que se sol dir entre Tots Sants i Manresa la construcció de l'obelisco, basilisco o piràmide de la Rambla, [...] puix que no passa per ara d'aquella graderia de dos o tres palms, i plano de rajoles. Que, així com les estacades de les vores dels fossos de la ciutat se'n van ab quera –ne falten ja casi la mitat-, no sia lo mateix ab les rajoles de dita piràmide; [...] i molts trossos de barana de fusta als costats que ja falten, per saltar-hi allí sobre los nois i noies. Lo mòbil principal per no prosseguir-se aquell marmòreo obelisco és el no haver-hi diners, millors que són estos per limosnes als pobres per lo nostre beato Josep Oriol. [...]”²¹⁷.

2.1.5. Reforma i urbanització del Raval

D'entre les diverses reformes que es van fer a la ciutat, són destacables les intervencions de conventualització de l'espai o l'aparició de cases grans, van modificar de manera important l'estructura urbana en època moderna, especialment en les extensions fora muralles i la creació de ravals són remarcables. Aquestes noves extensions es feien a partir d'ordenacions més homogènies i regulars que les dels teixits medievals, de manera bastant ràpida,

²¹⁵ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A233, 11/8/1806, p. 184.

²¹⁶ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A233, 12/8/1806 p. 184

²¹⁷ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A233, 27/11/1806 p. 208.

urbanitzant àrees extenses i poc valorades, controlades per pocs propietaris i posant en pràctica tècniques constructives noves obtenint resultats més ordenats i regulars que els nuclis medievals (Garcia Espuche-Guàrdia 1988:199). En el cas de Barcelona, la Rambla fou un projecte fonamental que, a partir del primer projecte de Ricla i Zermeño al 1772, creant un boulevard a la francesa entre l'església de Betlem i les Drassanes possibilità el creixement horitzontal de la ciutat en direcció a la muralla de ponent a través del pla de parcel·lació del Raval a partir de l'any 1787 (Triadó 1984:219).

Francisco de Zamora fou responsable del quarter Vè que comprenia tot el Raval de la ciutat durant aquells anys de creixement, donat que ocupà el càrrec d'alcalde del crim entre 1783 i 1791, amb gairebé tota l'activitat del seu mandat concentrada al 1787. En aquest període es van dur a terme diversos projectes com empedrats, clavegueram, canalització de torrents fora muralles, conducció d'aigües i construcció d'una font al Pedró, construcció d'escoles per a nenes al Raval i organització de diputacions de caritat. Aquest procés de reforma i urbanització cal veure'l com part de l'interès d'algunes elits intel·lectuals que volien documentar la realitat del país per reformar-ne l'administració i augmentar-ne l'eficàcia²¹⁸ (Benavent 2015:14).

Cal tenir present que la població havia passat de 35.928 habitants l'any 1717, una densitat similar a l'existent pels volts del 1500, i en canvi va viure un canvi sobtat al segle XVIII amb un creixement espectacular, assolint els 100.169 habitants l'any 1787. Tot i la densificació evident de l'espai urbà, també és cert que la zona perifèrica aleshores del Raval nova créixer de la mateixa manera que el conjunt de la ciutat. Fins i tot després de la construcció de la Ciutadella i els enderrocaments que implicà, això no comportà un desplaçament de població cap al Raval, sinó que es van quedar al quarter de Mar o de Sant Pere, a les barraques de la platja o van traslladar-se a una altra ciutat. De fet només una famílies de les documentades es

²¹⁸ Recordem que Francisco de Zamora fou un funcionari, escriptor i viatger, autor de *Diario de los viajes hechos en Cataluña* de 1789 com a resposta del corregiment de Barcelona al qüestionari de Josep Albert Navarro-Mas.

va instal·lar al Raval. Per aquest motiu, la solució més evident va consistir en un creixement vertical, i per tant en un augment de les alçades de les cases a més de la conversió de les cases artesanes en cases de veïns perquè hi visqués més d'una família. Davant d'aquesta situació, el Raval va mantenir fins a la dècada dels 1770 el caràcter marginal i suburbà, amb una distribució i població molt similar a la que presentava a principis de segle.

El primer símptoma de canvi, fou la urbanització de la Rambla per ordre del Comte de Ricla, com ja hem exposat, ja que la seva obertura i l'enderrocament de la muralla l'accessibilitat i reduïa el seu caràcter perifèric, ja que la nova via quedava integrada en els espais més destacats per al trànsit rodat i quedava vinculada amb l'àrea del port i els negocis que encara estava ubicada als volts del Pla de Palau (Benavent 2015:17). La urbanització de la Rambla que s'inicià a la pràctica al 1775, va avançar molt lentament i les obres no van provocar un canvi estructural immediat, malgrat que s'hi van construir algunes cases grans que assenyalaren aquest espai com la nova zona aristocràtica, juntament amb el carrer Portaferriça i el carrer Ample, substituint el carrer Montcada. Un altre fet important fou l'obertura d'un carrer entre Sant Pau i Trentaclaus i el trasllat del mercat del peix del Born o Pescateria a la Boqueria, tot i que el detonant definitiu van ser les millores impulsades pel Comte de Ricla a la Rambla com l'enllumenat, l'empedrat de la Boqueria o la col·locació de cadires que la convertien en un passeig, a més d'una alineació bastant estricta, tot i els obstacles. Amb l'obertura del carrer Nou de la Rambla entre 1785 i 1788 s'inicià una sèrie d'obertures i urbanitzacions d'iniciativa particular, especialment entre les Drassanes i el carrer Sant Pau²¹⁹ (Benavent 2015:19).

Zamora sostenia que hi havia una certa relació entre la reforma física i moral de la ciutat i per aquest motiu, la urbanització tenia un significat de fenomen –amb el creixement accelerat de les ciutats en població, superfície i expansió de les maneres de viure urbanes- un significat

²¹⁹ AHCB, Acords, 1785, 167v, 462, 1787, 42v, 351v (citats per Benavent 2015:19).

d'acció –calia dotar a la població del conjunt de serveis que es consideren urbans-. A Barcelona coincidiren el fenomen espontani de creixement demogràfic i urbà amb l'acció decidida de Zamora entre 1783 i 1791. La urbanització com a tal conté també una component cultural, entesa com l'adquisició de maneres de viure, costums i valors urbans per part d'una població immigrada, en aquest cas, des de l'àmbit rural. Per tant, en el pla ideològic i intel·lectual, les reformes buscaven convertir cadascun dels membres d'una societat en subjectes obedients. A Espanya, aquesta iniciativa, semblava en aquells anys molt urgent, especialment després del motí d'Esquilache, que va enir com a conseqüència la creació dels alcaldes de barri que s'implantaren a Madrid a partir de 1768 i després en altres ciutats com Barcelona per reial cèdula del 13 d'agost de 1769. D'aquesta manera, es consolidava una policia urbana que garantia l'ordre públic i assegurava les comoditats, i de pas imposava una nova urbanitat, lluitant contra vagància i mals costums (Benavent 2015:21). En definitiva, la implantació dels alcaldes de barri va coincidir amb la posada en marxa del programa urbanístic il·lustrat que s'inicià a partir de 1770 amb construcció privada, la reforma i la cura de l'espai públic, associant l'estat dels carrers amb les seves condicions socials i morals de la població, de manera que fins i tot els empedrats determinaven la qualitat i el tipus d'habitants de cada carrer. Els alcaldes de barri a més comptaven amb els particulars per aportar una part dels costos. En aquest sentit, les autoritats municipals van adoptar una actitud passiva i tampoc els capitans generals es preocuparan de promoure un projecte de conjunt per al sector. Fou precisament la iniciativa privada la que donà forma al Raval, ja que l'obertura dels carrers obeïa al simple interès econòmic i les noves vies van permetre l'augment del nombre de cases, però no van corregir l'escassa vertebració de l'àrea. El teixit urbà que se'n va derivar tenia una estructura viària amb els mateixos defectes que la ciutat medieval (Garcia Espuche-Guàrdia 1986:74). Tot i això, alguns elements com les clavegueres, en aquella època seguint el model que en l'actualitat es pot veure excavat en el carrer de corders de viola del jaciment del Born, eren les infraestructures més habituals per a aquests efectes i suposaren un gran avenç malgrat que posteriorment, i des del seu punt de vista d'enginyer i higienista modern,

Ildefons Cerdà les considerés “pequeñas cloacas”, ja que haguessin resultat insuficients per a l'Eixample (Benavent 2015:23).

A Barcelona, l'ús de plànols com a mitjà de control de l'urbanisme es va emprar uns cinquanta anys abans que en altres ciutats, donat que la construcció privada en va fer ús a partir de 1772. Per aquest motiu, en conservem diversos exemples relatius al plànol d'alineació del carrer Argenteria (1782), del carrer dels Canvis (1787), o per a l'eliminació de pòrtics i volades. En canvi, en el cas del Raval els plànols van resultar eines fonamentals per a la urbanització, l'obertura de nous carrers o per obtenir més amplitud i regularitat que permetés la circulació de cotxes, com en el cas del carrer Carretes, Trentaclaus, o les travessies de carrer Sant Pau. A més, de la mateixa manera que els quarters comprenien terrenys fora de les muralles, el Raval comptava amb les hortes de Sant Bertran i algunes barraques, de manera que va caldre resoldre les inundacions que regularment afectaven Santa Madrona i Sant Bertran i reparar el camí perquè era l'únic que unia Montjuïc amb la ciutat a través del portal de Sant Antoni i rebia una gran afluença de carros, possiblement per la quantitat de prats d'indianes que hi havia en la zona de Sants més propera a la muntanya.

També es va donar un intent de creació de plaça per al mercat i fonts, serveis que no eren fàcil d'instal·lar donat que mancaven espais adequats i no eren qüestions prioritàries degut a la proximitat dels mercats diversos que es realitzaven a la Boqueria. Al quarter V només hi havia 3 fonts, al carrer Hospital, la font de Canaletes i la de la Portaferri²²⁰. Aquest havia estat un dels problemes crònics de la ciutat des de l'edat mitjana, ja que les canalitzacions d'aigua no anaven en direcció a les zones més poblades, sinó als centres institucionals. Per exemple, al barri de la Ribera i de Sant Pere només hi havia la font de Santa Maria del Mar i de la Riera de Sant Joan, malgrat ser la zona més densament poblada de la ciutat. Davant la complexitat de portar aigua de les mines fins a la Rambla i al Raval, ja l'any 1703 es va

²²⁰ La coneguda font del Pedró, malgrat que l'obelisc fou construït al segle XVII, no va rajar aigua fins l'any 1826.

concedir un permís per desviar una part del Rec Comtal i a partir de 1740 van augmentar els permisos per al consum domèstic (Benavent 2015:27).

Un altra problema de la zona eren els captaires i la vagància considerades aleshores un perill social que la beneficència d'esperit il·lustrat pretenia controlar des del govern central. Per assolir la pretesa desaparició de la pobresa i la mendicitat basaren el seu programa en l'educació i la regeneració a través del treball. La nova política va canalitzar les almoines de les parròquies a través de la seva centralització en Juntas de Caridad, que l'any 1786 comptaven amb vuit diputacions de caritat i vuit escoles de nenes, una per cada barri²²¹, i un reglament. Aquestes iniciatives també van ser impulsades per Zamora l'any 1787 acollint unes 400 nenes amb l'objectiu de lluitar contra la prostitució i la vagància, per la promoció de la laboriositat amb l'objectiu d'aconseguir l'ideal de les classes populars decoroses, obedients i laborioses (Benavent 2015:31 i 94).

Zamora va elaborar un reglament, aprovat pel rei, els costos del qual van córrer de part del bisbe Valladares a més d'altres persones que van aportar caritat. Segons el cens de Godoy de 1797, només un de cada quatre nens estava escolaritzat i, malgrat que hi havia una quantitat considerable de mestres a la ciutat, les seves vivendes no estaven condicionades i no hi havia una regularitat en l'ensenyament, de manera que abocava les nenes a la prostitució. En aquestes escoles aprenien a cosir i brodar, labors especialitzades, i a més rebien classes de lectura i escriptura si les sol·licitaven, ensenyament religiós i cada dia se'ls preguntava el catecisme bilingüe *Promptuario del la Doctrina Christiana* escrit per Valladares al 1786 i es van fer calendaris dels oficis religiosos per a totes les escoles. Aquestes escoles van assolir un gran èxit i fins i tot van rebre alumnes procedents de tots els indrets de la ciutat.

²²¹ Ja l'any 1787 el Raval o Cinquè Quarter estava dividit en vuit barris: el dels trinitaris descalços; Sant Pau; Sant Agustí, Sant Antoni Abad, Hospital, Sant Llätzer, Carme, i del Col·legi del bisbe.

A causa de la millora de les condicions de vida al Raval i a que la Rambla fos des dels darrers anys del segle XVIII el centre de la vida barcelonina, els terrenys d'aquesta zona de ponent de la ciutat deixaren de ser la perifèria i augmentaren el seu valor. Aquest fou el tema central de la controvèrsia entre el comissari de guerra Francisco Lafita, Joan Soler i Faneca, mestre d'obres de la Intendència, i Josep Mas i Dordal, mestre d'obres municipal sobre les condicions dels terrenys del Born i la Rambla. Josep Mas opinava que “Si se atiende a la posición de terreno que en la Rambla han adquirido otras casas, deve considerarse que en dichas adquisiciones [...] han mejorado notablemente la estima y valor de todas ellas, por haber mejorado o cambiado la situación en la Rambla [...]”; “las pocas que allí se han hecho por entero lo son en situación de una dilatada plaza, de mucho concurso y tráfico, en que dan grandes lucros los bajos por tienda de vender, y no menos los pisos de vivienda por las buenas luzes, dilataciones de visita y concurso de todas clases de gente”²²².

2.1.6. Les reformes del port (1749-1772)

Amb la represa del comerç exterior, al llarg de tot el segle però especialment a partir del Decret de Lliure Comerç de 1778, juntament amb el desenvolupament de la política de l'Estat per a la millora de ports i arsenals borbònica, es van fer importants millores en el port de la ciutat. D'aquesta manera, finalment es va poder dotar la ciutat d'un port modern amb prou amplada i fondària que pogués rebre naus d'envergadura que comerciaven amb Amèrica.

Aquestes reformes es van emprendre davant d'un problema històric per la manca d'un port natural i la presència de bancs de sorra arrossegats pels rius Besòs i el Llobregat que obturaven i envaïen el port. Per aquest motiu, Felip V impulsà un projecte que dissenyà Verboom al 1721, malgrat que aquest fou endarrerit i entrà en una grau crisi entre 1727 i 1738 degut a la situació insostenible amb l'entrada dels bancs de sorra i fang dels rius i dels desaigües de la pròpia ciutat que arribaren a barrar el pas al port completament de manera

²²² ACA, Batllia General, Patrimoni Reial, Aa, 2a classe, n.98, 1798, fol. 411r (transcrit per Vilar 1973:51).

que es reduïa el calat i l'entrada al port de vaixells d'alt bordo (Alfaro 2011:333). A partir d'aquesta situació d'emergència, l'any 1742 es creà la Junta del Puerto, formada pel capità general, l'intendent, el regent de l'audiència, l'enginyer comandant, un regidor i un home de comerç nomenats a proposta del rei. Aquesta institució, fou el precedent directe de la junta d'obres del port, creada amb l'objectiu de tenir-ne cura amb els recursos procedents dels drets d'ancoratge del vi (*Passat i present...* 1985:33). L'any 1743 els esmentats bancs de sorra deixaren el port completament tancat i per aquest motiu al 1750 Juan Martín Zermeno²²³ proposà construir un segon moll. A més, en qüestions de seguretat militar, el moll existent estava protegit només per una bateria a la llanterna i una altra al moll vell. L'enginyer projectà eliminar la del moll vell i afegir-ne una de grans dimensions amb 16 canons, entre aquesta i la de la llanterna, amb edificis per allotjar les tropes i logística. El disseny s'inspirava en el del port de Màlaga –un dels destins de joventut de Zermeno, on s'havia construït just abans que ell hi arribés-. En la construcció del segon moll, l'enginyer proposà dues solucions: un moll amb el final en forma de ganxo amb una sola dependència per a la casa de sanitat i en el moll antic podia situar la guarnició i una nova bateria. En el segon cas, el nou moll acabava en angle recte on se situava la guarnició, en aquest cas més petita, i en conseqüència es descartava l'opció de construir una nova bateria al moll antic, deixant la defensa a la bateria de la llanterna i del moll vell.

Anteriorment al projecte de Zermeno, s'havia presentat un altre de molt ambiciós de Miguel Marín que fou enviat al Marquès de la Ensenada i que pretenia convertir Barcelona en la base naval per construir i armar bucs de l'Armada Reial. Degut als conflictes interns de les forces armades, majoritàriament entre enginyers, i a la diversitat d'interessos entre les autoritats locals i els militars, la marina envià a Barcelona l'enginyer Antonio de Ulloa (1716-1795). Cal

²²³ Juan Martín Zermeno havia arribat a Barcelona al desembre de 1748 i fou nomenat a l'agost de 1749 comandant general del cos d'enginyers, malgrat que va ser dispensat de residir a la cort gràcies a la intercessió del Marquès de la Mina, ja que considerà que era la persona idònia per la gran quantitat de projectes d'enginyeria i fortificació que s'havien de dur a terme a Barcelona. L'enginyer fou a partir d'aquell moment la màxima autoritat del cos d'enginyers a Espanya (Alfaro 2011:327).

tenir en compte que l'origen d'aquestes disputes entre enginyers tenien a veure amb el fet que Zermeño havia estat nomenat cap d'enginyers al 1749 que els professionals de marina volien comptar un cos d'enginyers propi i especialitzat. Un estudi en profunditat d'Ulloa mostrava un sondeig del port, amb les qualitats dels sediments i la seva procedència per tal de solucionar la situació. Segons Ulloa, els materials provenien de tres llocs diversos i va proposar allargar els dos braços del port per solucionar la part del Besòs i, per al cas del Llobregat, construir un petit moll a l'alçada de les Drassanes. En relació al problema dels desaigües, plantejava tot un nou sistema de canalitzacions que portaria les aigües fecals per darrere els molls i protegiria el port del dipòsit de sediments. L'informe d'Ulloa fou rebutjat per Zermeño i pel Marquès de la Mina, aprofitant per proposar el seu, de manera que Zermeño es va poder mesurar així públicament amb alguns dels intel·lectuals més destacats del moment, alhora més ben considerats des de la cort i les seves institucions.

Finalment l'any 1743, després de l'esmentat tancament de la boca del port, es va dragar tota la zona i s'inicià definitivament la reforma. A partir de 1749, Zermeño va millorar el projecte de Verboom i féu allargar el dic a més de la construcció de dos braços en direcció a llevant i ponent que van ser acabats al 1762. Des de 1751 s'inicià la reparació de les andanes del moll amb dos nivells, en la part alta a l'alçada del passeig se situà la rampa i en la baixa, immediatament a sota de l'anterior, se situaren petits magatzems o pudes imitant el model que el mateix Zermeño havia establert per a la Barceloneta. Les obres es van acabar finalment l'any 1772, amb el braç de ponent que acabava amb la torre de bateria i llanterna, una construcció de secció quadrada i en forma d'obelisc truncat, que seguia les pautes del barroc acadèmic. La seva construcció s'havia iniciat al 1770 amb pedra picada al moll quan s'acabà d'enderrocar l'antic²²⁴ i, en acabar totes les obres, s'hi afegí una inscripció: "Se dio principio a la obra del andén de este puerto en el reinado del Señor Don Fernando VI año 1751 y se concluyó hasta la linterna en el del Señor Don Carlos III año 1772 costeadada por el Real

²²⁴ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A201, 05/1770, p.8; 02/03/1771, p.12.

Erario”. El far fou substituït posteriorment pel rellotge que encara es pot veure actualment. Amb les milleres introduïdes es va contribuir al creixement del comerç marítim, fonamental en aquells anys, permetent que entre 1765 i 1780 el port rebés una mitjana anual de 1.115 vaixells d’arreu (*Passat i present...* 1985:37-39).

Malgrat les importants obres d’enginyeria desenvolupades en aquells anys, els problemes tradicionals del port van continuar i va caldre neteges i dragaments regulars per tal mantenir la fondària mínima per al bon funcionament del port. Tot i això, sembla a jutjar per les opinions d’alguns viatgers que van passar per la ciutat, que la nova rampa o andana era una obra considerable, tal i com es desprèn de les paraules d’Arthur Young en el seu Viatge a Catalunya: “Això no obstant, el que hi ha de més remarcable a Barcelona és el moll: el pla, l’execució, tot és admirable. Té una milla de llarg, aproximadament. Una plataforma baixa de pedra s’aixeca lleugerament del nivell de l’aigua del port; els vaixells vénen a acostar-s’hi, i és prou gran per a rebre totes les mercaderies que arriben o que hom embarca. Sobre aqueixa plataforma s’obra una filera de magatzems coberts, al damunt dels quals s’estén la part superior dels molls, que enllaça amb els carrers de la ciutat. Escales i rampes de poc pendent permeten els transeünts i als carruatges de circular còmodament d’un costat a l’altre. Tot és de pedra picada i construït amb luxe. El camí que vam seguir durant algunes milles, el gran pont que vam passar, i

aquest moll, constitueixen sòlids títols de glòria per al rei avui regnant. Ara hi ha 140 vaixells al port, però a vegades n’hi ha molts més” (Young 1970:64).



Retrat del bisbe Josep Climent i Avinent (1706-1781), atribuït a Josep Vera Jimeno, c. 1770, Universitat de València.

2.1.7. Cementiri Vell del Poblenou (1775)

El conegut com Cementiri Vell o de l’Est, fou el primer cementiri de Barcelona construït fora muralles. Aquest espai fou inaugurat 1775 per iniciativa del bisbe Josep Climent. A

Barcelona, com en altres poblacions, cada parròquia important de la ciutat tenia el seu fossar on s'hi enterraven els morts veïns d'aquell quarter o barri i per tant fidels d'aquella parròquia. A Barcelona eren set: el fossar de les Moreres a Santa Maria del Mar, el de Santa Maria del Pi, el de Sant Just i Pastor, el de Sant Jaume, el de Sant Cugat i el de Sant Pere. Els importants problemes de salubritat i el fort creixement demogràfic augmentar la pressió dins la ciutat en mesures higièniques i per aquest motiu el bisbe Climent va prendre la iniciativa de crear cementiris fora muralles, avantçant-se així a la mesura de Carles III del 3 d'abril de 1787 a partir de la qual calia traslladar tots els fossars i enterraments de les parròquies fora de les muralles per motius d'higiene i salut pública. El Cementiri Vell fou inaugurat el 13 de març de 1775, en uns terrenys prop de la platja de llevant de la Mar Bella que havien estat expropiats als jesuïtes, pertanyents al municipi de Sant Martí de Provençals, al nord est de la Ciutadella, a una distància de 1.835 vares d'aquesta. Estava delimitat per un mur perimetral i contenia una capella dedicada al Crist de l'Agonia. En un primer moment va ser una iniciativa mal rebuda per la ciutadania, ja que els barcelonins s'oposaren a enterrar els seus morts fora muralles. Per aquest motiu, durant els primers anys de funcionament es va emprar simplement com a ossera per a les exhumacions d'altres cementiris i per enterrar els pobres que morien a l'Hospital de la Santa Creu.

Se sap que la capella anteriorment esmentada fou projectada per Francisco Llobet (1705-Barcelona 1785), Enginyer Director del Principat de Catalunya. L'any 1780 es va dur a terme una ampliació d'aquesta, a més de la construcció de la sagristia i una vivenda. Llobet va fer els plànols el 31 de juliol d'aquell any i el Comte del Asalto els envià Madrid per a la seva aprovació el 5 d'agost (*Ilustración en Cataluña...* 2010:203). Es tractava d'un projecte molt senzill, amb una petita església amb nau i un absis gairebé semicircular, amb dues ales a esquerra i dreta per col·locar els dos espais annexos. També tenia un pis superior i dues caixes d'escala per pujar a les dependències superiors i creaven l'espai pel cor. La façana era senzilla i sòbria, rematada amb una espadanya. Aquesta reforma no es va poder dur a terme, ja que

l'informe esmentat va ser rebutjat, donat que l'església es trobava a menys de 1.500 vares de la Ciutadella i per tant no respectava el seu perímetre de seguretat.

L'espai va ser arrasat gairebé en la seva totalitat l'any 1813 per causa de la invasió napoleònica, i per aquest motiu fou reconstruït al 1819 per impuls del bisbe de Barcelona Pau Sitjar i segons projecte d'Antonio Ginesi, que no el va poder acabar en morir l'any 1824. L'arquitecte, va introduir la moda del neogipci a Catalunya, essent precisament el cementiri del Poblenou un d'aquests espais (Venteo 2006).

2.1.8. Casa de la Caritat (1802)

Es tracta d'un conjunt format per edificis molt heterogenis iniciat l'any 1362 com a seu de la comunitat de monges de Nostra Senyora de Montalegre. Al segle XVI l'edifici quedà desocupat arran de l'extinció de l'orde passant a ser el seminari de la ciutat fins l'any 1769, quan aquest es traslladà a l'edifici de Cordelles. A partir de 1792 el conjunt esdevingué un



Pati Manning a la Casa de la Caritat.

hospici que assolí una de les seves èpoques de major servei i activitat durant la Guerra Gran. La Junta encarregada de les Olles Públiques impulsades per Lancaster, es va dissoldre en acabar la guerra i els 461.077 rals que van quedar, es van invertir en la construcció de la Casa de caritat. Els permisos d'obertura es van obtenir l'any 1802 amb motiu de la visita de Carles IV a la ciutat i es va mantenir amb els ingressos aconseguits a través de rifes i balls, a més d'almoines i donatius (*Passat i present...* 1985:99). La nova institució estava dirigida per religiosos i el seu director havia de ser un prohoms de la ciutat com per exemple Erasme de Gònima que ocupà l'esmentat càrrec entre 1808 i 1814. Per sobre d'aquest, hi havia una junta gestora amb el capità general al capdavant.

L'edifici conserva l'austera façana, a excepció de les portes d'accés que tenien més decoració. Els espais més ornamentats són els patis interiors, que feien funcions d'espais de relació i descans. El conjunt es va anar creant sense una planificació inicial, de manera que els espais i noves construccions s'anaven afegint en funció de les necessitats de la institució, constituint un laberint d'edificis connectats amb passadissos i patis destinats a l'esbarjo i que s'identificaven amb els noms dels benefactors, per exemple el pati Vidal -avui pati de les dones-, el pati Ferrer, el pati Plandolit, el pati Nadal i el pati Manning. Aquest darrer corresponia al claustre de l'antic seminari i destaca de la resta pel fet de ser un espai d'inspiració renaixentista, rectangular, envoltat de columnes amb un cos de galeria alta que recorre tot el recinte. A la part baixa es poden veure tres arcades escarsseres recolzades sobre columnes toscanes. El pati es va construir al 1743 segons s'assenyala en una placa, a més d'incloure diverses cartel·les amb els noms dels benefactors. També s'observen arrambadors fets amb majòliques d'ornaments florals i vegetals i àngels simulant pilastres, a més d'esgrafiats fins al sostre de tema floral que posteriorment es modificà en reformes successives. Avui, el Pati Manning acull el Centre d'Estudis i Recursos Culturals (CERC) de la Diputació de Barcelona des de 1986, mentre que la resta d'espais de l'antiga Casa de la Caritat són ocupats pel Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) des de 1994.

2.1.9. Altres conjunts d'interès

2.1.9.1. Teatre de comèdies o de la Santa Creu (1775-1789)

Fou un dels edificis afectats pel pla de reforma de la Rambla i es va haver d'adequar la seva façana per seguir l'alineació de la via. Les obres s'iniciaren a inicis de 1775 amb l'enderrocament de la façana original²²⁵. Al gener de l'any següent sembla que ja estava gairebé acabat: “lo frontis del Teatro de las Operas, se va rematant, sent ya donadas sas parets de blanch, à imitació de Obra de Silleria, ô pedra picada. Feta ya la balaustrada de sobre ab sos Gerros, y al mitg sobre del finestral, que media los dos altres, y sota de la dita balaustrada estan impresas las Armas del Hospital General ab barras, y creu banca sobre camp bermell”²²⁶. Aquestes reformes no van ser massa ben fetes, ja que a inicis de 1779 es declarà perill de ruïna al sostre i va caldre recomposar totes les teules i embigats²²⁷. Pocs anys després, al 1787, el teatre sofrí un gran incendi que el destruï totalment, malgrat que va ser reconstruït amb molta rapidesa en el mateix solar (Riera 1988:71).

2.1.9.2. Foneria de canons (1777)

La foneria de canons de la ciutat es trobava instal·lada en un conjunt d'edificis de la Rambla, en el tram que va des del carrer de la Boqueria fins a la Portaferrixa. El conjunt va patir un incendi l'any 1772²²⁸ i els edificis s'enderrocaren pocs anys més tard²²⁹ per tal de poder construir-ne un de nou també a la Rambla amb el carrer Dormitori de Sant Francesc, davant les Drassanes, gairebé annex al Palau March (Riera 1988:70), posant-se en funcionament a mitjans de 1777²³⁰ i quedant acabat a inicis de 1778: “se han posat las Portas en lo Portal de la

²²⁵ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 10/1775, p.36.

²²⁶ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 01/1776, p.38.

²²⁷ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 02-03/1779, p.152.

²²⁸ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 27/08/1772, p.24.

²²⁹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 25/02/1777, p.79.

²³⁰ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 19/04/1777, p. 84; 22/05/1777, p.86.

nova Fabrica de la refinacio dels metalls per fundir Pezas de Artilleria, la qual obra queda ya cubierta, y molt adelantada”²³¹.

2.1.9.3. Les Drassanes (1778-1780)

Les antigues Drassanes de la ciutat, ja al segle XVIII s’havien convertit en un conjunt que havia perdut les seves funcions originals, esdevenint una caserna d’artilleria dedicada a la construcció de naus de guerra, fins que l’any 1745 aquesta es traslladà a Cartagena (Riera 1988:69). A partir de les dècades de 1770 i 1780 es van enderrocar alguns sectors i es construïren naus noves tal i com testimonia el Baró de Maldà a través del seguiment que va fer de les obres: “fabricarse en las Atarasanas una Sala de armas, engrandintlas més, fent Quartels per la Cavalleria, y Infanteria”²³²; “desde lo Baluart à trobar lo camí de muntada â la muralla de terra al costat del Convent de Santa Monica per allargarlas es desfà la teulada”²³³; “los Quartels antics de las Atarasanas quedan arruynats del tot”²³⁴; “se trabaja ab activitat en la Obra comensada yà de temps hà en la rambla, dels nous Quartels, que quedaràn units â las Atarasanas a per dos esquadrons de Caballería, y Infantería, sent fets yà los Fonaments â la cara de la terra y los manobres, y mestre de Casas empleatsallí arribaran â ben segur al numero de 300”²³⁵. També Antonio Ponz deixà constancia de les tasques que allà s’hi desenvolupaven: “Las Atarazanas son un conjunto de edificios comunes, destinados en el día para varias operaciones relativas a las armas. En ellas se funden los cañones, se les da pulimento, barrenan, etcétera. Allí está la armería com varios almacenes y pertrechos de guerra que son comunes en todas las fortalezas de esta clase, y por eso no me detengo a especcificar cada cosa” (Ponz 1788:1233).

²³¹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 19/02/1778, p.113.

²³² Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 26/07/1778, p. 128.

²³³ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 01/07/1779, p.169.

²³⁴ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 09/08/1779, p.170.

²³⁵ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 10/1780, p.201.

2.1.10. Pla de Palau

En primer lloc, cal esmentar l'edifici que donava nom a la plaça, el Palau del General. Fou construït en temps de Joan I com a magatzem de blat i ampliat a mitjan segle XV amb un altre pis destinat a l'Hala dels Draps. Posteriorment s'hi van fer dues grans reformes al segle XVI, transformant la part més alta en l'arsenal de la ciutat i al segle XVII amb un claustre de dos pisos. A partir de 1652 Fra Josep de la Concepció adequà l'edifici per tal que esdevingués el palau del virrei, càrrec que es va suprimir amb la Nova Planta, de manera que passà a ser la residència dels capitans generals de Catalunya (Riera 1988:62). També al llarg del segle XVIII va partir diversos canvis, més aviat menors com per exemple, els impulsats pel Comte del Asalto a partir del maig de 1779 quan es posaren persianes verdes als balcons i es pintà del mateix color el mirador que s'havia construït vint anys enrere. Només tres anys després, entre juliol i desembre de 1782, es blanquejaren les façanes que imitaven pedra: “ab rallas y altres dibuxos, que idean una bella Arquitectura, lo unich que te de maltot lo Palacio, es veurerse la teulada, lo que podria haverse dissimulat alsantse una Cana més las parets dels quatre frentes per son total embelliment”²³⁶. En la transformació de l'edifici participaren més de 400 obrers, sobretot en les reformes que Roncali va dur a terme al 1771 en les façanes d'inspiració classicista, en què s'afegiren més endavant elements neogòtics (Triadó 1984:219). Aquesta fesomia exterior fou criticada per diversos il·lustrats, com per exemple Antonio Ponz quan opinava que “el palacio del capitan general fuera de las comodidades que pueda tener en lo interior, exteriormente es una antigualla ordinaria, que en nada llama la curiosidad” (Ponz 1788 XIV:1231). L'edifici desaparegué després de l'incendi sofert l'any 1875.

²³⁶ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 12/1782, p.240-241.

2.1.10.1. La Llotja (1775-1802)

Antecedents

Cal tenir present que l'edifici de Llotja és indestruïble de les activitats econòmiques i comercials de la ciutat des del seu inici, ja que fou impulsada per institucions d'aquest àmbit que, posteriorment hi instal·laren la seva seu. L'origen el trobem en la creació de la Universitat de Prohoms de la Ribera per promocionar i defensar el barri portuari de Barcelona. Es pot documentar ja des de 1258 el Consell de prohoms del mar, que havia



Pla de Palau, litografia de Chapuy 1860.

elaborat un reglament amb 21 articles aprovat per reial cèdula de Jaume I aquell any (Cid 1947: 43-45). Amb aquest primer pas, es va convertir en el primer codi mercantil escrit conegut, que posteriorment s'emprà de model per a la formació d'altres institucions (Art gòtic 2002:212). Donat que al segle XIII i XIV, Barcelona ja era un centre econòmic de primer ordre a la

Mediterrània, resultava fonamental que els mercaders poguessin tenir una llotja on reunir-se i fer tota mena de transaccions, que fins aleshores es feien en un porxos, no massa dignes de l'activitat que s'hi desenvolupava.

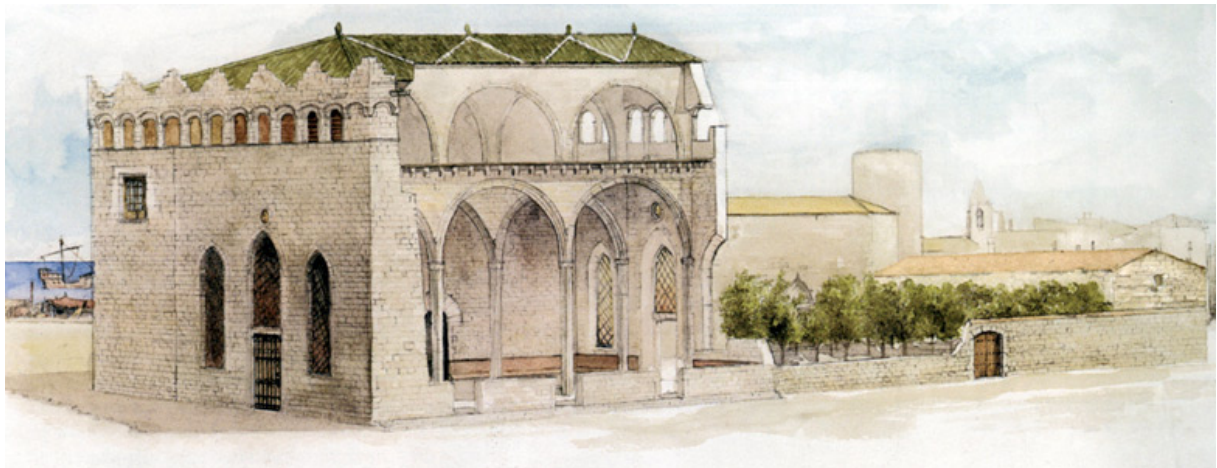
Els primers documents que ens parlen de la construcció de la Llotja estan datats al 1339, i apareix com una iniciativa de l'estament mercantil. A partir de dos privilegis reials, s'autoritza la seva construcció en els terrenys que la família Montcada posseïa prop de la façana marítima de la ciutat (Cid 1947:45). Per poder finançar la construcció, s'establí l'impost del periatge. La llotja es construí a la aleshores anomenada Plaça dels Canvis, sobre la

sorra de la platja, lloc que s'havia convertit en el centre dels negocis marítims. A través del carrer del Mar i dels Canvis, es comunicava directament amb la plaça del Blat. La construcció d'aquesta nova seu del poder econòmic va tenir conseqüències urbanístiques, ja que fou el tret de sortida per a l'ordeció de la façana marítima de la ciutat i algunes activitats van desplaçar-se en conseqüència com les peixateries, les forques, etc. (*Art gòtic* 2002:213).

Des de l'inici de la construcció fins a la consolidació de la nau central, és a dir el nucli gòtic format pels dos salons que encara es conserven, el procés va ser llarg i però ininterromput. Va començar l'any 1352 amb l'enderrocant d'una estructura anterior, una porxada que s'emprava des de 1339 (Carrera 1951:448), però les obres es va interrompre al 1357 per la Guerra amb Castella, una embranzida constructiva que probablement responia a la creació del Consolat de Mar. Tradicionalment s'ha considerat que Pere Llobet, l'arquitecte del Saló de Cent de la Casa de la ciutat, també fou el primer arquitecte de Llotja, malgrat que no se sap amb certesa. L'any 1380 encara no es disposava d'aquest espai per als mercaders i Pere III tornà a donar l'impuls a la iniciativa que s'havia pres quaranta anys enrere. Les obres es van reprendre al 1383 sembla que s'acabaren (Cid 1947:45), tot i que la resta de la construcció es va allargar durant anys. Aquesta segona fase fou dirigida per Pere Arvei, tal i com s'indica en els documents de 1386 sobre com continuar la nau central de la catedral de Girona, i juntament amb Pere Sabadia, tot i que no es pot assegurar quina era la seva responsabilitat.

L'edifici principal de Llotja estava format pel nucli gòtic amb un cos arquitectònic de planta quadrangular format pels dos salons, el Saló de Contractacions i el Saló dels Cònsols. L'interior del Saló de Contractacions tenia grans dimensions i estava dividit en tres àmplies naus coberts amb un forjat de bigues de fusta policromada definides per dues sèries de tres arcades semicirculars. S'observen quatre esveltes columnes que sostenen els sis arcs del saló. La distribució és molt similar a la d'altres edificis civils de la Barcelona del moment com el Saló de Cent (1369) a la Casa de la Ciutat i el Saló del Tinell (1359-1370) al Palau Reial Major, construïts amb pocs anys de diferència. Tots tres espais mostren les característiques pròpies

de l'arquitectura gòtica catalana: simplicitat estructural i esveltesa, disminució dels suports interiors i unificació de l'espai. De les façanes gòtiques, no se n'ha conservat gairebé res, donat que la reforma del segle XVIII canvià la seva fisonomia totalment. La façana principal de l'edifici, que donava al carrer del Consolat de Mar, tenia tres finestres coronelles a la part baixa i tres rosasses a la part alta. Les altres dues façanes donaven a l'actual Pla de Palau i a l'antic Pati dels Tarongers. Els murs d'aquestes dues façanes eren extraordinàriament gruixuts per tal d'absorbir la càrrega de les arcades del Saló i només tenien una porta i una finestra a la part alta. La quarta façana, que tenia tres finestres coronelles –dues de les quals s'han conservat- i tres rosasses, va quedar oculta en construir al segle XV una nau lateral.



Reconstrucció virtual de la Llotja gòtica al segle XVI.

El saló de Contractacions estava decorat amb retaules, relleus, pintures i vitralls i els paraments es guarnien amb tapissos d'importació i teixits luxosos, amb algunes zones del paviment cobertes amb catifes. També hi havia retrats de terracota policromats i daurats dels comtes de Barcelona i els reis de Pere Mates, que ocupaven un lloc destacat al saló i un rellotge gran coordinat amb el de la catedral del qual Bernat Martorell n'havia pintat l'esfera (1434) (Bassegoda Nonell 1986). El sostre de fusta policromada es va executar durant la construcció original i va ser repintat a finals del segle XVIII. Tots aquests elements donaven més prestigi al gran espai dels mercaders, mentre que el Saló dels Cònsols feia de golfes o magatzem, buscant que la riquesa del sostre i l'alçada i l'esveltesa de les columnes impactés

mercaders, visitants, estrangers i viatgers. Per exemple, gaudim del testimoni de Hyeronimus Münzer :

“La Lonja de mercaderes. A orillas del mar se levanta una magnífica y soberbia casa con cúpula que creerías una iglesia o un gran palacio. Junto a este edificio hay un hermosísimo huerto con diez filas de naranjos y limoneros y en medio una fuente saltarina, y a los lados asientos cuadrados de piedra. En esta casa se reúnen diariamente dos veces los mercaderes para tratar de sus negocios. Le dan nombre de la Lonja, esto es, casa de contratación. Hay en ella cambio y banca regulados con gran sabiduría para guardar el dinero” (Münzer 2002:11).

Posteriorment es van fer diverses reformes i ampliacions de l'edifici amb altres espais com el Pati dels Tarongers, limitat pel Saló de Contractacions i la capella dels Montcada, o la construcció d'un pòrtic renaixentista i la nau col·lateral del costat del Pati al segle XVI. Els espais construïts es corresponien amb les necessitats bàsiques que tenia qualsevol edifici que acollís un estament important en la societat: un saló per reunir-se, un pòrtic per comunicar-se amb l'exterior i un campanar per marcar els temps. En aquest cas, es corresponien al saló de Contractacions, el pòrtic, i el rellotge.

Entre els segles XIV i XVI la Llotja va gaudir d'un període d'esplendor que observem en el seu procés de construcció i les ampliacions, ja que esdevingué la seu del Consolat de Mar i d'altres institucions mercantil barcelonines com la Taula de Canvi i l'espai de trobada dels mercaders on es feien les transaccions comercials i les principals celebracions del Consolat i del Consell de Cent de la ciutat, que habitualment es feien al Pati. Cap altre lloc de la ciutat tenia la magnificència del Saló de Contractacions, a més amplitud de l'espai i la bella ubicació a la façana marítima. Malgrat que l'edifici va acollir les primeres representacions d'òpera de tota Espanya, durant l'establiment de la cort de l'Arxiduc Carles a Barcelona (1705-1713), és cert que a partir del segle XVII s'havia convertit en un magatzem de gra (Carrera 1951:455), fet que suposà la seva degradació, accentuada pels atacs de l'artilleria, bombardejos i setges de 1691, 1697, i 1713-1714. Poc després de la finalització del setge més conegut, el 28 de

setembre de 1714, s'esfondrà el sostre del Saló de Contractacions i anys més tard, l'enginyer Alexandre de Rez reformà l'edifici per convertir-lo en quarter amb un projecte de 1724 on es veu el mal estat en què estava l'edifici. A banda de la pròpia construcció, amb el Decret de Nova Planta de 1716, es mantenia el Consolat de Mar, però se li retirava la seva seu i el dret del cobrament del periatge (Carrera 1951:462).

A partir de la Real Cédula de Felip IV del 16 de març de 1758, es va establir a Barcelona un Cos de Comerciants, una Junta de Comerç per al seu foment; i un Consulat on es resolguessin els litigis. A més, es recuperà el periatge i es féu efectiva la Llotja a les noves institucions com a seu (Carrera 1951:467-468). Després de diverses disputes, els Tres Cossos de Comerç van obtenir l'edifici en exclusivitat a 1767 i l'ampliació del dret del periatge al 1771, any a partir del qual s'inicià la remodelació de l'edifici.

Reformes al segle XVIII

“Se ha evidenciado hasta aquí en que ha consistido el edificio de la Lonja en sus diferentes tiempos, mayormente el de su antigua formasion, presindiendo de la antiquisima de que solo he visto una pared en que avia algunos fragmentos de adornos góticos, cuyo edificio con aquella misma magnificencia pero adulterada y en parte destruida de resultas de los asedios que padeció esta Ciudad, ha llegado hasta á nuestros tiempos, y por ser de tanto mérito la magnificencia y espíritu del Salon se servió la Rl. Junta mandarme arreglar el proyecto de la nueva obra con la existencia del grande Salon”.

(Soler i Faneca 1785)

Les reformes de l'edifici es van dur a terme pel mal estat en què aquest es trobava, però l'enderrocament “hacía costosísima la reparación” en paraules de Ruiz Pablo (1919) i per aquest motiu, malgrat que els primers projectes incloïen la demolició del saló, finalment es va conservar amb un projecte que buscava “encerrar en tal joya en un estuche digno de ella” (Iglésies 1969:4). Les modificacions consistiren principalment en construir un nou espai a mode d'embolcall, respectant el nucli gòtic i adaptant-lo als nous temps, un procés que s'allargà al voltant de trenta anys. És complicat determinar qui va ser el projectista del nou edifici, ja que es tracta d'un procés en què confluïren diversos professionals.

Abans de recuperar la Llotja, la Junta de Comerç va fer cridar dos mestres de cases Soler i Faneca i Esteve Bosch i Pardines i dos mestres fusters, Bonaventura Gaig i Deodat Casanoves, “para hacer un plano teórico, como antiguamente estaba, como asimismo otros planos lineados o para demostrar la nueva fábrica que se podría ejecutar” (Florensa 1949). L'intendent Castaños va seguir ordres de l'intendent general i els plànols d'ampliació van ser revisats per arquitectes acadèmics a Madrid. La intervenció va ser duta a terme pel jove arquitecte italià Bartolome Tanni que es traslladà de Madrid a Barcelona i posteriorment pel francès de Dunkerque Pierre Branlij (Carrera 1951:479. Posteriorment optaren per Soler i Faneca i Bosch i Pardines que en principi només eren assentistes i delineants dels motlles però que amb les intrigues de Soler i la seva preparació, va assolir la direcció de l'obra, perdent el seu soci en l'ascens. L'intendent decidí que Tanni no tenia coneixements suficients per desenvolupar una obra d'aquestes característiques i li donà una comissió a Puerto Rico deixant Branlij de director. Tots dos s'havien conegut a Sierra Morena on havien traçat noves poblacions, però sembla que més aviat tenien nivell de delineants o agrimensors sense gaire bona fama. Finalment les obres van començar l'any 1772 i Soler i Faneca substituï Branlij per decisió de Castaños, probablement influït per Joan Fedeulhe, el capellà de l'Intendent, que treballà amb Soler en un nou projecte millorant el de Branlij i insistint que calia conservar el gran saló, les parets i els fonaments de la vella Llotja (Carrera 1951:482).

Aquest fou el quart projecte i la Junta va rebre i finalment es decantaren per Soler i Faneca, que a més del domini d'aspectes tècnics per a la construcció de l'edifici i la seva complexitat, tenia el favor de Castaños per ser el mestre d'obres de la Intendència, concloent que “ [...] por más que el referido arquitecto [Branlij] ha dado las mayores pruebas de su celo y utilidad en su formación, no ha podido sacarlos con la perfección y economía que llevan los últimamente presentados por Juan Soler y Faneca, por haberle faltado el punto céntrico de las instrucciones del señor intendente, así en lo primoroso de las obras como en la comodidad de departamentos, conservación de la antigua arquitectura i ahorro de gastos” (Carrera 1951). També cal tenir present que Soler i Faneca era una persona ambiciosa i especulativa que

aprofità les seves relacions socials per ascendir o per exemple quan en els anys 1774 -1775, encara es plantejaven qüestions al voltant de la direcció de l'obra, Soler es va desfer del seu



soci Esteve Bosch. Sembla que l'intendent considerà que Soler i Bosch discutien massa per la direcció i això feia que les obres avancesin moltlentament i amb majors despeses i per Reial Ordre autoritzà l'anul·lació del contracte, de manera que a partir d'aleshores es contractà directament

Escala principal de la Llotja, projectada per Joan Soler i Faneca.

des de la Junta (Carrera 1951). Pel simple fet d'estar al costat de l'Intendent i gaudir del seu favor, Soler i

Faneca va viure una gran projecció professional amb ascensos dins la mateixa obra: de paleta, a assentista, mestre d'obres i arquitecte. "Era un hombre técnicamente habilísimo y de gran espíritu práctico, pero ambicioso y algo maquiavélico" (Cid 1947:53).

Soler i Faneca féu la millor interpretació de les funcions del nou edifici, ja que construí una caixa nova per donar a un espai medieval una fesomia d'esperit clàssic i simètrica a la manera de Palladio a la basílica de Vicenza, on una caixa geomètrica conserva en el seu interior un saló gòtic. El mestre d'obres va introduir un nou ordre intern a l'edifici amb una jerarquia diferent i uns eixos de simetria que ordenaven els espais del nou edifici i el seu pati en relació constant amb el saló gòtic, fet que interessa especialment a Josep Renart que analitza el projecte i la disposició dels espais: "el patio de este edificio de la Lonja es cuadrado y no esta al medio del edificio –como debe estar todo patio en cualquier edificio, como siendo que haya uno en cada lado del medio, como en el edificio de la casa figurada de Baïls o en el palacio de Caserta, que forma quatro patios simétricos, con una puerta en medio de cada lado de él, adornados con columnas y un nincho en cada ángulo" . També analitzà la situació de l'escala

comparantla amb la del Palau de Caserta: “la escalera del palacio de Caserta colocada en medio del edificio es la obra grande de esta naturaleza que hay en la Europa, por su magnificencia y hermosura de ella en todas sus partes [...]. La escalera del edificio de la Lonja de Mar está a mano izquierda entrando por la parte de los encantos, en uno de los corredores de los claustros que tiene entrada por el patio, y da entrada por dos partes al quarto principal, con un pasadizo que la circuye por la parte que da al patio; esta escalera es muy magnífica, ya por sus rampas, escalones, peldaños, barandillas, columnas puestas a las entradas del quarto principal; y finalmente por los cortes de cantería muy primorosos que hay a las rampas y pasadizo de dicha escalera” .

Pel que fa a les façanes, Soler i Faneca introduí tota mena d'elements propis del classicisme francès que havia adoptat dels llibres de Leclerc i d'Avilier i del tractat d'estereotomia de De La Rue. Soler i Faneca era un gran coneixedor de matemàtiques, estereotomia, i el millor projectista i dibuixant del seu temps a la ciutat. Aquest domini dels recursos tècnics es van fer palesos en l'escala principal de Llotja o també perquè el seu inventari post mortem apareixen



Palladio dissenyà la basílica de Vicenza l'any 1549 embolcallant un palau civil del segle XV.

motlles de guix portats de l'acadèmia de París que servien per a aprendre estereotomia amb elements com arcs, voltes etc. (Arranz 1990:453). Josep Renart, que es mostrà més acadèmic i ortodox que Soler i Faneca, va criticar la Llotja en el Segundo

Quincenario: “El padre de Soler era un hombre muy genial en las

ciencias de matemáticas, arquitectura civil, militar y hidráulica, pero en lo que más estaba impuesto era en el arte de saberse producir cuando tiraba un papel. Acuérdate cuando se

hizo la obra del Archivo de la Audiencia que Garrido (que aún vive) como maestro de la Audiencia hizo un proyecto de dicho archivo y Soler hizo otro, pero con el papel o escrito que éste hizo, tan bien fundadas y probadas sus razones, de las utilidades de sus proyectos, que el de Garrido, sin embargo de ser este hombre acreditado y Maestro de la Audiencia (que ya lo era su padre), no quedó aprobado y sí el proyecto de Soler. Y éste hizo no solamente esta obra, sino el torreón de la Cárcel que da a la plaza del Ángel, obra de solidez, gravedad y respeto, teniendo las circunstancias por el fin que esta dedicada la obra” (Montaner 1990:364).



Aspecte exterior de la Casa Llotja en l'actualitat, projecte de Soler i Faneca.

perfectes, amb planta baixa i dos pisos, però en realitat l'harmonia aconseguida és un joc de simulació per integrar el nucli gòtic que condicionà la construcció, ja que l'alçada del saló, sobrepassava les finestres del primer pis a la zona del Pla de Palau. Demostren l'ús del llenguatge clàssic interpretat segons el gust francès, amb un sòcol que presenta obertures amb arcs de mig punt i columnes dòriques, i un cos principal de dos pisos amb columnes i

pilastres jòniques, frontons rectes i corbs, i balconeres i finestres que demostrin una rigorosa simetria i proporció (Rovira 2015:282). En aquest sentit Josep Renart opinava que la façana dels Encants no era de bon gust i que li semblaven mal resolts els dos cossos avançats:

“[...] Hablando yo con él de esto, me dijo Soler que las columnas de debajo, de orden entre toscano y dórico, que están puestas a los lados de las puertas forman un cuerpo accesorio, que sólo era para sostener el balcón de encima sea como sea. No parece bien que los ejes de las pilastras de arriba no tengan aplomo con los ejes de las columnas de abajo: esto no puede ser, porque la altura del edificio, hasta el primer piso o cuarto principal, resultaría mayor que la altura del primer piso y segundo, poniendo unas solas pilastras o columnas que cojen el primero y segundo piso (que son las fachadas que se hacen del mejor gusto) siendo así que la referida altura desde el nivel del plan terreno hasta el primer piso no ha de tener ni más ni menos que a muy corta diferencia que los 2/3 de la orden que carga encima de dicha altura desde el plan terreno, hasta el primer piso [...] Las pilastras aparejadas, que abrazan el primer y segundo piso no es esta decoración del mejor gusto, porque tiran al gusto gótico y hacen chato el edificio [...] Las balaustradas aunque es impropio ponerlas donde hay tejado, si sólo está bien cuando hay azotea o terrado, que es más propio que la gente se pasee por este (que le sirve de antepecho) que no para aquel. Pero sin embargo de esto (que no deja de ser imperfección porque los ornamentos, o todo lo que hay en la arquitectura, ha de mostrar al efecto esta firmeza, comodidad y hermosura, procurando siempre, no poner ninguna cosa inútil en la arquitectura, que no esté de balde, sino que esté por el efecto referido) se permiten estas balaustradas, para disimular las vertientes de los tejados”.

Les alternatives que Renart proposava feien referència als edificis que considerava més destacats d'aquell moment com el Palau de Caserta, el Palau Reial de Madrid i San Lorenzo del Escorial, i només la Llotja estava a l'alçada a Barcelona. Totes elles eren importants i diferents però empraven un mateix llenguatge, donant una sensació molt més unitària.

Si ens fixem en la biblioteca de Soler i Faneca, destaquen els llibres molt especialitzats, tècnics d'arquitectura francesa, a banda dels enginyers militars. La influència francesa també sembla

que li venia a Soler i Faneca a través de Branlij, segons afirmava el seu fill Tomàs Soler i Ferrer:

“Con este motivo se trabó un fuerte empenyo facultativo entre el citado francés y mi padre, de manera que, habiendose presentado cuantos planos se arreglaron en aquella época a diferentes facultativos y entre ellos al Sr. Miguel Taramás, profesor de matemáticas de la Real Escuela Militar de esta plaza, fueron aprovados los presentados por mi padre” (Carrera 1951:480).

En aquesta obra també es van donar contactes amb altres professionals estrangers com els francesos Marc Antoine Rivillés, ebenista; i el fuster Jean Bourlier que havien portat una mauqueta de Santa Genoveva de París, un projectes de Soufflot, i que treballaren a les finestres



Saló de Contractacions amb el nou paviment i sostres repintats.

de Llotja sota la diecció de Francesc Mora, cap d'obres de fusteria. Per aquest motiu, Moreu-Rey (1953:362) afirmà que es podia considerar una obra col•lectiva, com les catedrals gòtiques. Tot i això, el mestre d'obres més destacat fou Joan Soler i Faneca, que prengué la responsabilitat de les obres un cop aquestes ja havien començat i convertí aquest edifici en el millor exemple de la renovació arquitectònica de transició del tardo-barroc al neoclassicisme en l'àmbit civil de la ciutat.

Sembla també que Soler i Faneca va acabar imposant-se per davant d'altres mestres d'obres pel fet que el seu projecte

contemplava la possibilitat de conservar el nucli gòtic de l'antiga Llotja medieval, també hauria estat un argument determinant, no pas per qüestions de gust sinó per causes

econòmiques, ja que això suposava un estalvi considerable en el cost de les obres. Els principis estètics es van sotmetre en aquest cas a les necessitats econòmiques, ja que el mestre d'obres es va veure obligat a respectar els pressupostos, renunciant a aspectes de gust i fent més complex el projecte a nivell tècnic a causa de l'adaptació a les estructures remanents. En els mateixos dies Branlij va voler continuar contribuint a les obres de Llotja i presentà nous plànols a la Junta, però després d'examinar-los aquesta va concloure que “por más que el referido arquitecto ha dado las mayores pruebas de su celo y utilidad en su formación, no ha podido sacarlos con la perfección y economía que llevan los últimos presentados por Juan Soler y Faneca, por haberle faltado el punto céntrico de las instrucciones del señor Intendente, así en lo primoroso de la obra como en lo de la comodidad de departamentos, conservación de la antigua arquitectura y ahorro de gastos”.

La qüestió econòmica era ben coneguda a la ciutat, tal i com reflexeix el testimoniy del viatger anglès Henry Swinburne:

“Opposite to its south front, is now erecting out of the ruins of an old habitation of the earls of Barcelona, a new exchange upon an extensive plan, but in heavy taste. The architect assured as the shell would not cost above 300.000 catalans livres; but he must either have imposed upon us, or do very extraordinary justice to the trust reposed in him, if he builds such a mass of stone for that sum. The work is carried on by means of a tax upon imports. In the old part of the building yet left standing, the board of commerce has instituted an academy for drawing, in which five hundred boys are taught that art, and furnished with all proper implements, gratis. A master from Paris is the director of their studies; an every month prizes of fifteen and twenty dollars are distributed to the most deserving” (Swinburne 1775:31-32).

Carrera i Pujal estima a través dels comptes de la Junta que gastaren entre 1770 i 1802 gairebé 820.000 lliures, sense comptar les despeses de manteniment, decoració i reparació posterior amb un cost bastant elevat (Carrera 1957 I:124-129).

La reforma del segle XVIII va modificar l'aspecte del saló que amenaçava ruïna elevant el nivell de terra 50 cms. per sobre de l'antic paviment de pedra de Montjuïc i es va cobrir de marbre, de manera que les arcades i columnes van perdre esveltesa. També l'estructura del Saló dels Cònsols es va veure afectada, ja que l'espai es va dividir en diverses sales per ser emprades com aules de l'Escola Gratuïta de Dibuix. Originalment era similar al Saló de Contractacions però de menor alçada i les columnes estaven recolzades sobre sobre àmpits o parapets baixos en forma de bancs que actualment estan amagades sota el paviment. El Baró de Maldà ens ofereix testimoni de les obres de construcció, per exemple:

“se van continuant las obras exteriors, alzadas sàs parets de pedra picada, ab dos portals magnífics, se van fent en la Continuació de la tal obra, frente dels encants, sent alzadas las tals parets, que cubran las antigas en las 3 parts de la mencionada llotja, cosa de 3 estats de home, y en quant à son interior se embelleix el Pati, o zaguàn en forma oval, seguint la nova planta de arquitectura, inclosa dintre del Pati, la Capella azia al Convent de Pares de St. Sebastià, la que es molt pulida, y capaz, y son Altar es estuco. Tota esta obra, que se và fent la que tardarà alguns anys à concluhirse se deu à la sollicitut y cuydado del Sr Actual Intendent Castaños” (Riera 1988:65).

Soler i Faneca no va poder finalitzar el seu projecte, ja que va morir l'any 1794. Les seves responsabilitats van recaure en el seu fill Tomàs Soler i Ferrer qui, després d'haver treballat durant anys al costat del seu pare, es va fer càrrec de la direcció, juntament amb Joan Fàbregues, mà dreta i gendre de Soler i Faneca que morí al 1796. Les obres de remodelació s'acabaren al 1802 amb els treballs de decoració de l'edifici, la construcció del pòrtic i la reparació dels pilars del slo gòtic, en motiu de la visita de Carles IV i Maria Lluïsa de Parma a la ciutat l'any 1802 (Rovira 2015:282-285). A banda dels treballs esmentats es van fer multitud d'obres a la ciutat. Algunes d'elles van aprofitar aquest esdeveniment per acabar algunes obres de grans dimensions que s'havien inicta com la Llotja o Laberint d'Horta; també es va aprofitar per reformar edificis com Palau Reial o el pont de Santa Maria del Mar, o l'ampliació del teatre; també es van fer decoracions efímeres i escenografies per cobrir façanes

d'edificis destacats i il·luminacions nocturnes, a més d'un pont de fusta entre el Palau Reial i la Duana Nova, o decorar amb estuc i pintura la façana inacabada de la Catedral; es van projectar monuments commemoratius per fer a posteriori; altres obres d'infraestructures, neteja i embelliment de la ciutat; obres noves com el Torín de la Barceloneta (Montaner 1990:417). Amb la visita reial es recuperà la idea d'embellir la ciutat arreglant, netejant o reformant casa seva i per tant impulsant el sector constructiu de la ciutat, a més d'importar la influència de la cort a la ciutat durant un període en tots es aspecte, especialment cultural i artístic. Entre les feines d'embelliment que es van dur a terme, destaquen dues personalitats a mode de "comissaris" o "curadors" dels esdeveniments: Pere Pau Montaña amb el disseny d'il·luminacions, decoracions i carrosses i la de Tomàs Soler i Ferrer amb les obres i decoracions de Llotja i el pont entre la Duana i el Palau. Com es pot deduir de les obres esmentades, les intervencions més importants es van dur a terme al Pla de Palau, i de nou la Llotja esdevenia símbol del poder econòmic de la ciutat, de la nova burgesia mercantil emergent.

Ja durant la visita reial va caldre apuntalar quatre pilars en el Saló de Contractacions perquè s'havien obert esclatxes. Aquesta situació s'agreujà fins que al 1805 va caldre reparar l'edifici a causa de les clivelles de les columnes per un capitell malmès en el setge de 1714. Després del dictamen de cinc arquitectes, la columna fou reparada. L'any 1808 s'aturaren les obres de reconstrucció per causa de la Guerra del Francès i al 1814 Soler i Ferrer les torna a reprendre. Amb l'apuntalament de dues columnes del saló gòtic, calia refer les dues columnes de migdia i vigilar les del nord, per tant, les reparacions eren prou determinants i es demandes constants per fer balls en l'espai tot i els apuntalaments causaren disputes constants (Iglésies 1969:8). Aquesta situació de reparacions constants va fer que des de l'inici de les obres al 1771, la burgesia comercial no va poder disposar de l'edifici completament fins a la finalització de totes les reformes al 1819.

En l'actualitat el Saló de Contractacions és una superposició de diversos elements arquitectònics: pilars, arcs diafragmàtics gòtics, murs de pedra del tancament del saló del revestiment o el paviment de marbre del s. XVIII, i el sostre de fusta decorat sota la direcció de Pere Pau Muntanya entre 1796 i 1797. És un exemple del contrast entre la simetria de l'exterior de l'edifici i l'assimetria de l'interior del saló. L'adaptació de les obertures del saló estava condicionada a l'ordre de cinc parts regulars i simètriques del pòrtic. Soler i Faneca va haver de realitzar un complex treball d'estereotomia de la pedra en els arcs per poder donar sensació d'una posició més centrada de les portes del Saló, de la mateixa manera que va fer amb la sortida al pati, però d'una manera molt més exagerada. Es va afegir el balcó a l'alçada del primer pis que dona accés a les finestres de la façana dels Encants i a la terrassa sobre el pòrtic. Soler va aprofitar tres murs dels quatre de pedra que tancaven el saló i els revestí d'obra nova, aixecà el nou dels Encants i restaurà les crugies més properes als Encants. El paviment d'escacs està fet amb marbre blanc de Carrara i negre de Gènova.



Fragment de l'Al·lòria del Poder Reial, pintat per Pere Pau Montaña i el seu taller.

Per a la decoració de l'edifici es van emprar els recursos de l'Escola de Dibuix, ja que la van dur a terme els professors i els alumnes més avantatjats, sota la direcció de Pasqual Pere Moles i Pere Pau Montaña. Manuel

Tramullas pintà l'any 1776 el quadre del Naixement de Jesús per a la capella de Pere de Montcada, els murs de la qual decorà Perruquetti. A partir de 1787, coincidint amb l'acabament de l'edifici, es van fer obres a la sala del tribunal del consolat amb disseny de Pasqual Pere Moles, juntament amb altres set artistes. El manyà Gaietà Faralt realitzà les

baranes de la galeria del voltant del saló gòtic i les reixes del pòrtic del Pla de Palau i després d'una interrupció van continuar a partir de 1795 i 1797 amb la decoració de l'artesonat gòtic del saló que van fer el mateix Montaña i Francesc Vidal i després d'una nova interrupció s'inicià l'etapa amb més treballs (Cid 1947:65). A partir de 1796 Montaña es féu càrrec de la decoració del sostre del cancell i també a Salvador Gurri. També es decidí que els pensionats de l'Escola dissenyessin les escultures del pati i es prorrogà la pensió de Bover, s'ajudà Oliver i se'ls envià un programa iconogràfic indicatiu. De tot el programa escultòric, destaquen les dues estàtues al peu de l'escala de Salvador Gurri (Triadó 1984:215).

Amb motiu de la visita reial de Carles IV a la ciutat es va ampliar la decoració pictòrica a altres espais de l'edifici a més del programa escultòric dels patis i la façana. Es designà una comissió que encarrega la direcció a Montaña, assistit per Tomàs Soler i Ferrer, i un ampli equip d'artesans i artistes, la majoria alumnes de l'Escola. Destaca l'Al·legoria del poder reial (Bassegoda Nonell 1986:203), un homenatge a Carles III i a la creació dels Tres Cossos de Comerç amb una imatge de la Monarquia donant la clau a la Junta de Comerç, com una



Al·legoria del Temps i la Vida, pintat per Pere Pau Montaña i el seu taller.

figura femenina amb l'escut de la ciutat a la mà. L'escena està presidida per un escut amb l'efígie de Carles III, acompanyat per un lleó, símbol del poder reial, i la Prudència i la Clemència, dues virtuts que ha de tenir un bon monarca. La Llei, porta un filacteri amb la llegenda

«iubet et prohibet», la Veritat un mirall i la Justícia una espasa en alt i una balança, tres atributs relacionats amb la monarquia. A la part superior, es mostra una al·legoria del comerç

i dels seus beneficis amb la presència de Mercuri amb una gran cornucòpia. A les cantonades hi ha les efígies de quatre monarques en grisalla que han afavorit el comerç i van tenir bones relacions amb el Consolat de Mar: Pere III de Catalunya i IV d'Aragó, Joan I, Martí I i Alfons IV de Catalunya i V d'Aragó.

Altres decoracions representaven una Al·legoria de la Fama seguint la línia del programa decoratiu i una altra Al·legoria del Temps i la Vida on es pot veure una Matrona que representa la Monarquia, destapant la vida i el Temps amb el Comerç i la Indústria que persegueixen la poblesa i la calamitat. També una imatge de la Junta de Comerç protectora del port de Barcelona amb una representació del port amb un edifici que sembla la mateixa Llotja, amb una representació de la Indústria amb abelles a la mà i Mercuri com a personificació del Comerç (García Sanchez 2015@).

Com dèiem, Pere Pau Montaña es féu càrrec de la direcció de les obres i fou l'ideòleg del programa decoratiu, a més de ser al front d'un nombrós taller integrat pels millors alumnes que tenia al seu càrrec a l'Escola de Dibuix. A banda de la pintura mural, part important del programa iconogràfic era escultòric, amb una part de caràcter efímer. Aquest estava format per 62 obres que es distribuïren per l'edifici per decorar la part superior del mateix i el pati (García Sánchez 1998): 47 escultures exemptes exteriors, 4 al pati en fornícules, 5 a la font del pati, 2 a l'inici de l'escala principal i 4 relleus als frontons. Totes elles mostren al·legories de les activitats del Principat i de la dignitat reial com Mercuri, Minerva, la Indústria, i el Comerç per una banda; un segon bloc amb Mercuri, l'Enginy i l'Estudi, relacionades amb les Arts i la Llotja; un grup amb la Protecció, la Magnanimitat i el Mèrit, representant les qualitats del rei; i un altre grup amb la Felicitat Pública, l'Abundancia Marítima i Meruri representant les activitats de la Llotja (García Sánchez 2015@).



Escultures representant Àfrica i Amèrica de Manuel Oliver dins el programa del pati amb les quatre parts del món.

Al pati, no totes les escultures eren de marbre, sinó que la majoria eren de guix i es reservava el material més noble per a les que estaven situades més a prop de l'espectador. Aquesta decoració es va mantenir fins al 1833, amb la coronació d'Isabel II, mentre que la interior s'ha mantingut fins avui. Aquest programa, que es desenvolupà sota la supervisió de la Real Academia de San Fernando, fou executat per diversos escultors com l'estàtua de Neptú de Nicolau Travé; les Nereides i dofins d'Antoni Solà, les representacions d'Àfrica i Amèrica de Manuel Oliver i les d'Europa i Àsia de Francisco Bover. A l'escala es troben les escultures representant l'Agricultura i el Comerç de Salvador Gurri (García Sánchez 2015@).



Al·legoria de la Junta de Comerç, obra de Pere Pau Montaña i el seu taller.

La revalorització del gòtic

Respecte a la conservació del nucli gòtic en una època de retorn al clàssic, se'ns obren gran quantitat de preguntes al respecte i especialment relacionades amb el gust i l'estètica del moment, un debat que estava a l'ordre del dia tenint en compte la gran quantitat de textos que aparegueren al *Diario de Barcelona* als anys 1800 i 1801 sobre l'arquitectura gòtica. Precisament aquest estil va tenir a Catalunya un gran recorregut, especialment entre els segles XIII i XV, però també deixà una herència molt profunda que va dificultar l'assimilació d'idees renaixentistes i s'allargà fins al segle XVI. Aquest també fou un dels motius pels quals la recuperació de les formes clàssiques al segle XVIII fou més lenta amb el neoclassicisme. Tot i això, durant aquest període i inclús després de la invasió napoleònica, va continuar fent-se palesa la tradició gòtica catalana amb un estrany fenomen de revalorització de l'arquitectura gòtica en els darrers anys del set-cents, sobretot en els textos de Capmany.

Per naturalesa, el neoclàssic rebutjava l'art medieval, al qual qualificaven de bàrbar, i cercaven la recuperació del bon gust a través dels models clàssics. Sorpren que un il·lustrat com Capmany s'interessés per aquest estil, ja que el referent d'aquests cercles intel·lectuals era habitualment Vitruvi, en les edicions renaixentistes (Grau-Lopez 2005:144). Aquesta crítica dels neoclàssics al gòtic, ja es veu en un primer moment a França, per exemple en paraules de Montesquieu en el seu assaig sobre el gust (1748) diu que té massa petits ornaments que confonen, a diferència de l'arquitectura grega que imita les grans coses i l'ànima sent una sensació de majestat i grandesa. En la recerca per la claredat sembla incoherent la grandesa de la construcció i la petitesa de la ornamentació. Tot i això, pel fet de ser una gran època d'esplendor artística històricament a França, es conservaven grans obres gòtiques com Nôtre-Dame o la Sainte-Chapelle (Grau-Lopez 2005:146).

Alguns crítics però van exposar un fet paradoxal: els ideals de l'arquitectura antiga es trobaven més habitualment en l'arquitectura gòtica que no pas en projectes d'esperit clàssic. Per exemple l'Abat Laugier afirmava al 1753 que a mesura que s'allunyaven del gòtic i

empraven elements clàssics es trobava amb la pesantor i també que la nova arquitectura neoclàssica es trobava a mig camí entre el retorn al clàssic i l'art gòtic. Laugier creia que el problema en les esglésies gòtiques no estava en l'estructura, sinó en l'ornamentació massa petita en relació a l'anterior i sense ordre. En valorar els edificis sense ornaments es podia valorar els espais lleugers, delicats i més harmoniosos (Grau-Lopez 2005:147-148). Aquestes reivindicacions eren però excepcionals en relació a l'opinió majoritària.

Els principals acadèmics a Madrid eren italians, on el gòtic no ha estat mai un estil imperant i destacat i per aquest motiu el seu referent era Laugier. Tot i això, enlloc de criticar les decoracions petites, a Espanya es criticaven els afegits barrocs, tal i com es pot deduir per exemple de les opinions dels viatgers que havien visitat Barcelona i havien vist diverses reformes que s'allunyaven del seu gust, com el retaule de Santa Maria del Mar de Deodat Casanovas, com Antonio Ponz, Isidoro Bosarte o Jaime Villanueva. En tot cas, a més, s'interpreta que l'arquitectura gòtica és un estil molt adequat per a les esglésies, mentre que altres estils són més adients per edificis institucionals o civils.

Antoni de Capmany, que havia escrit les seves *Memorias históricas* l'any 1779, va incloure en la segona edició del text publicat al 1792 un *Suplemento* que li permetia rebatre alguns arguments que des de la publicació de la primera edició havia recollit davant les reaccions de Ponz, entre d'altres. Va afegir un capítol titulat «De los edificios públicos de la Baxa Edad que se conservan en la ciudad de Barcelona» que ocupa les darreres onze pàgines del volum tercer i afirmava per exemple que “Después de haber examinado a Barcelona por el lado de las artes útiles y oficios manuales, justo será contemplarla por el de las nobles artes, principalmente la arquitectura, en la qual no sobresalieron menos la habilidad y el primor de sus artífices que el espíritu y la magnificencia de sus ciudadanos” (Grau-Lopez 2005:159). L'associació conceptual entre arts útils i nobles arts justifica l'excurs sobre l'arquitectura medieval dins una obra dedicada a la història econòmica, però l'autor tenia interès en mostrar l'art gòtic com un reflex artístic del període de màxim esplendor de la història de la ciutat i ho

argumentà: “Aunque no puede Barcelona, como otras ciudades de Europa, presentar a los ojos del viagero curioso edificios magníficos de la elegante arquitectura griega desde su restauración o renacimiento en occidente, fuera de la parte anterior de la casa de la Diputación; a lo menos, en el carácter atrevido, delicado y grandioso del orden que llamamos vulgarmente gótico, que nació en el siglo XIII y acabó a principios del XVI, las obras que aún conserva pueden competir con las de otro pueblo de dentro y fuera de España, principalmente las consagradas al culto divino” (Grau-López 2005:159).

Per Capmany, els dos exemples principals eren religiosos, Santa Maria del Mar i la Catedral, i reuneixen els dos elements principals: l'arquitectura gòtica satisfà la raó pel seu rigor científic, però també la fantasia: “son fábricas que deben juzgarse, no por las descripciones y relaciones, sino por la vista, esto es, por los efectos que dexan en el ánimo del espectador”. D'aquesta manera es trencava el monopoli classicista del bon gust. En realitat, identificà fins a tres causes dels efectes de l'arquitectura gòtica tenia sobre l'espectador en contemplar-la: en primer lloc, les propietats físiques de la construcció; en segon lloc, la consciència d'historicitat que tenim en contemplar-la; i per últim, que les seves formes transmetien un missatge, en el cas de les esglésies, religiós, i en el cas de la Llotja, de poder. Capmany destacà els efectes visualts dels interiors gòtics i la importància de la percepció de l'espectador, amb múltiples exemples com “nadie ignora que de dos salas de iguales espacios, la que tenga el techo más elevado parecerá mayor que la otra; así es que todos los templos góticos tienen siempre un ayre de grandiosidad, aun quando no sean realmente grandes” (Grau-López 2005:164).

Aquestes qüestions estètiques són especialment interessants si tenim en compte que en el cas de Llotja es decidí que “en la disposición de dicho proyecto se huviese respeto al grande salón, a fin de dejar a la posteridad memoria de la magnificencia del antiguo edificio de la Casa Lonja, que tanto han aplaudido los extranjeros”. Soler i Faneca emprà l'any 1785 arguments estètics i historicistes per fonamentar una decisió en realitat econòmica. Destacava la majestuositat del Saló de Contractacions i de la nau col•lateral, en la quadratura de l'edifici

que es podia relacionar per tipologia i funcionalitat a les antigues basíliques romanes i criticava la decoració escultòrica, seguint la línia francesa, ja que “ahun no se avía podido desterrar el gotismo, cruel enemigo de la verdadera arquitectura griega romana” (Grau-López 2005:166). Pocs anys després, al 1792, Capmany afirmà que l'esmentat espai era el millor saló gòtic de tots els conservats a Barcelona i que molts dels edificis serien millors amb aspecte gòtic que no pas amb els arrebossats de calç que mostraven aleshores. Sobre Capmany, Milà i Fontanals opinava que els crítics d'art de finals del set-cents tenien sentiments dividits entre l'ortodòxia del temps els arrossagava cap al clàssic, i la seva sensibilitat personal que els feia anticipar el romanticisme.

La crítica de Josep Renart

Renart també comentà l'obra de Soler i Faneca a la Llotja i defensava la importància de tenir en compte diferents models:

“es menester también que quando el arquitecto haga un edificio, vaya a tomar conocimiento de otros edificios que son executados de esta naturaleza, y que estén a aprobación de los inteligentes profesores de arquitectura, tomando todo aquello de buen gusto de dichos edificios, desechando lo de mal gusto que hay en ellos; mira de omitir y de no poner en el edificio que vas a construir de nuevo ninguna cosa que esté enteramente desaprobada de libros de Aviler, Bails, Milizia y Palladio”.

A nivell estructural, també analitzà aspectes com:

“el pórtico y fachada y las bóvedas del corredor de bajo de piedra, que son esféricas, es de buen gusto y también su plaza y rejas de hierro del pórtico y de todas las ventanas del plan terreno. Este pórtico, que llega hasta el primer piso y encima de él hay una terraza o terrado, no hay duda que es sólido, cómodo y hermoso, pero corta la fachada encima de él [...]. Las ventanas del piso del plan terreno (que como he dicho son sacadas, y lo demás del primer piso hasta su conclusión de dichas fachadas, del libro del caballero Leclerc a excepción del cuerpo del medio que da a la plaza de Palacio, que este se parece, aunque no del todo, a una fachada de un edificio que lleva el libro de Aviler)” (transcrit per Garganté 2011:322-325).

Altres testimonis ens parlen de la Llotja, com els viatgers, per exemple Antonio Ponz quan escrivia:

“76 La arquitectura de este gran edificio es de D. Juan Soler. Su decoracion exterior consiste principalmente en dos fachadas de a ocho columnas dóricas cada una, y en pilastras jónicas, que resaltan en almohadillado. Una de estas fachadas mira á la parte de la Ciudad, y la otra al palacio del Capitan General. El patio está cercado de galería, y en medio de cada lienzo resalta una portadita dórica con dos columnas. Un derecho antiguo, llamado del pariage, que correspondia al Rey, lo ha cedido generosamente S.M. para los gastos de esta obra, limpieza del Puerto, &c. Y no sé si se aplican otros caudales. La figura de dicha fábrica es un quadrilongo de trescientos setenta y ocho palmos de largo, y de ancho a tercera parte” (Ponz 1788 XIV Carta I). També Alexandre Laborde va elogiar l’edifici: “La lonja reúne la nobleza de este arte al buen gusto de sus decoradores, y el todo es magestuoso. Su interior está distribuido en una multitud de salas, de las quales el comercio ha destinado una á la escuela de navegacion, y otras á la de dibuxo, sirviendo las demas para el juzgado de los cónsules” (Laborde 1816:15).

L’edifici de la Llotja, una de les obres civils més importants a Barcelona per la relació que estableix amb la indústria i el comerç de la ciutat, es va convertir, amb la seva remodelació neoclàssica a l’últim quart del segle XVIII, en un paradigma per als artistes barcelonins del moment (Rovira 2015:282) Des de mitjan segle XIX, l’edifici empara la Cambra de Comerç, la Borsa i la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.

2.1.10.2. Duana Nova (1790-1792)

Com ja hem vist, el Pla de Palau continuava sent en ple segle XVIII encara el centre comercial i administratiu de la ciutat, i per aquest motiu fou també en aquesta cronologia que es crearen i reformaren alguns dels edificis que allà s’hi trobaven amb funcions mercantils. L’antiga duana de Barcelona es trobava molt a prop dels magatzems de blat o Pallols, de manera que fins van arribar a formar un sol edifici. Aquest espai s’incendià l’any 1777 tal com ens indica el Baró de Maldà: “Succehí a la mainada una fatal Desgracia, com es la de haverse pegat foch á

la Duana de esta Ciutat, no dexant mes que illesas las parets dels quatre frentes; exceptuadas estas, se hà cremat tot lo de dintre, descuberta la teulada, y cremats tots los generos, se tenian alli en custodia, de telas estany Botas de aigua sucre cacau, &c [...] lo foch era tant, que fins al hort dels Caputxins arribava sa resplendor”²³⁷. El dia següent es decidí “la resolució de desmoronar à la part posterior, ab una Maquina de Guerra, nomenada Ariete, feta à manera de un Cop de moltó”²³⁸. Davant la necessitat d’institucions i seus d’activitats comercials a la ciutat va caldre projectar un nou edifici, tasca de la qual s’encarregà el el ministre d’Hisenda de Carles IV, el Comte de Roncali²³⁹ de nova planta entre 1790 i 1792²⁴⁰



Façanes de la Duana Nova (1790-1792), projecte del Comte de Roncali, a l’actual Avinguda del Marquès de l’Argentera.

(*Passat i present...* 1985:59).

Roncali era aleshores l’encarregat de les fortificacions de Catalunya, i per aquest motiu sota el seu comandament millorà el castell de Montjuïc, construí el nou quarter de la Ciutadella, enderrocà la muralla de mar contigua a les Drassanes i la torre de les puces, construint un nou un baluard. També s’ocupà de l’embelliment de les muralles de terra i de mar amb

²³⁷ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 17/02/1777, p.78.

²³⁸ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 18/02/1777, p.78

²³⁹ Juan Miguel de Roncali i Destefanis (1729-1794), fou un enginyer militar que inicià la seva carrera al 1746. Després de prendre part en la guerra contra Portugal, va ser destinat com enginyer a Caracas, La Guaira i Puerto Cabello.

²⁴⁰ Diverses notícies testimonien la preparació i construcció de les obres: Baró de Maldà, *Calaix de Sastre*, Ms A201, 31/01/1784, p. 131 “la terra de tot aquell tòs, que era lo Pastim dels Soldats al Costat de la Aduana Vella, per ferla nova”; Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A202, 10/12/1785, p.155 es col·locaren els sòcols de marbre negre a la nova fàbrica de la Duana; Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A202, 15/12/1786, p.166 es posà la pedra de marbre o jaspi blanc al portal del mig de l’entrada de la Nova Duana i el cap esculpit de lleó que agafa amb les dents una anella; Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A205, vol I, 08/07/1790, p.238 es van treure les bastides i es van acabar els embelliments exteriors.

l'eixamplant els terraplens i amplià el palau del virrei. Durant un període posterior participà en els setges de l'Alger i de Gibraltar i posteriorment, al seu retorn a Barcelona, fou ministre d'Hisenda del rei, i dissenyà la nova duana de la ciutat, la construcció de la qual també va dirigir (*Catalunya a l'època...* 1991:385). D'aquesta manera, el Pla de Palau esdevingué una referència per a molts viatgers que visitaven la ciutat, especialment gràcies a la imatge de poder i progrés que donaven Llotja i Duana en un mateix espai (Triadó 1984:229).

L'edifici, situat a l'actual al Pla de Palau, tocant a l'Avinguda del Marquès de l'Argentera, és una construcció de planta rectangular disposada als quatre vents i organitzat al voltant d'un pati central. Les façanes destaquen per un tractament acurat de gran simetria i mostren una alçada de planta baixa i un pis, rematat amb balaustrada de marbre blanc coronada de gerros guarnits amb garlandes i fruites i que estableix una horitzontalitat bastant rígida, només trencada per l'àtic de tester semicircular decorat amb motius militars. En el cos central de l'edifici es troba la porta d'accés, flanquejada per columnes adossades sobre podi que aguanten una cornisa que sosté el balcó corregut que presideix i ordena tota la façana principal, i que dóna al saló de Carles III, a més d'un gran plafó ornamental amb elements simbòlics que remata el centre. La porta d'aquest balcó està rematada amb un frontó triangular que el fa destacar especialment. Els extrems de la façana estan separats de la resta amb unes plaques d'estuc negre que distingeixen els dos cossos laterals com si es tractés d'un palau francès i ressalten les portes, balcons i el frontó (*Catalunya a l'època...* 1991:385). A través d'aquests elements més foscos es crea un ritme i bicromatisme gràcies a les esmentades plaques d'estuc i unes altres que imiten també el marbre blanc. La porta central dóna accés al pati central que destaca per una decoració molt sòbria amb pilastres acanalades destacant les quatre cantonades de l'espai que estan decorades relleus al·legòrics de les quatre parts del món. Als costats del cos central i hi ha dues portes, una de les quals, en el lateral dret, conduïa a les dependències del governador. A banda dels elements decoratius esmentats, és important destacar que els paraments de l'edifici són majoritàriament llisos i que el ritme i volum des

mateixos està només modificat per portes i finestres, rematats amb elements més aviat classicistes (*Passat i present...* 1985:59).

Pel que fa als espais interiors, està distribuït en quatre ales que es desenvolupen a partir del pati central i que permet arribar a la sortida a través d'un vestíbul. La planta baixa estava destinada als espais de cotxera i cavallerisses; el primer pis, la planta noble, allotjava les dependències relacionades amb l'administració pública i les funcions de duana; mentre que en l'últim pis només hi havia les golfes. Els espais més interessants quant a la decoració i ornamentació cal cercar-los, com és lògic, a la planta noble en què se situen una sèrie d'espais i salons amb decoració mural de Pere Pau Montaña i el seu taller.

Montaña va dur a terme aquest gran programa decoratiu paral·lelament a la construcció de l'edifici i suposà en la seva trajectòria l'obra de major responsabilitat i coordinació que va dur a terme, juntament amb el programa que havia iniciat a finals de la dècada de 1780 a l'edifici de Llotja i que completà amb una segona fase l'any 1802, poc abans de la seva mort. En tots dos conjunts, el pintor va comptar amb el treball del que podríem considerar el seu taller, compost pels seus deixebles de l'Escola Gratuïta de Dibuix, que aleshores comptaven la majoria entre 15 i 18 anys. El grup estava compost per Francesc Vidal, Josep Comas, Cayetano Pont, Josep Arrau i Estrada, Pau Rigalt, Bonaventura Planella, Francesc Solanes, Benet Calls i possiblement el seu fill Pau Montaña (Quílez 1998:213 i Quílez 2015). Les pintures de la Duana formen un programa certament extens que cobria la decoració pictòrica de cinc salons de l'edifici –amb molta desigualtat en la qualitat- i que es van dur a terme en només un any²⁴¹ (García Sánchez 2011).

²⁴¹ Segons el Baró de Maldà el 9 de maig de 1792 s'acabà la decoració interior de la Duana Nova. Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A207, 09/05/1792.



Pintures de Pere Pau Montaña i el seu taller al saló de Carles III (1792).

A grans trets la iconografia d'aquestes sales resulta eminentment narrativa, ja que en cadascuna de les escenes s'expliquen fets. En la primera sala es representaren temes de la història d'Espanya com els primers pobladors, els cartaginesos, l'entrega d'Asdrúbal, els gots, l'entrada dels musulmans a la península, Ferran el Catòlic acabant la Reconquesta, Espanya amb l'Església i el Temps amb el mahometà derrotat, Carles III i la política comercial, el Tractat de la regència amb Algèria, Carles III atorgant el permisos per comerciar amb tots els ports de les Índies, el decret de protecció al comerç amb les

Filipines, el Tractat amb el Marroc, el Tractat de la regència amb Tunísia, i el Tractat de regència amb Trípoli. El segon saló, estava dedicat a la figura de Carles III amb escenes com el triomf de Carles III o Espanya i el comerç. El tercer saló mostrava representacions del Comerç a Catalunya com la Política comercial de Jaume I, les relacions Catalunya-Jerusalem, les relacions Barcelona-Trípoli, Eduard III d'Anglaterra i el comerç català, i les relacions comercials Catalunya-Països Baixos. La quarta sala és coneguda com del Quixot, ja que representa escenes del personatge a Barcelona com l'entrada del Quixot a la ciutat, el Quixot a la platja, la benvinguda al Quixot i una quarta escena desapareguda, juntament amb el sostre. El cinquè i darrer saló es dedicà a temes històrics i mitològics com Escipió, Dario, Ciro o Sesostri (Quílez 1998:214).

Montaña tenia interès en destacar que havia estat l'autor i director del programa pictòric de l'edifici, ja que ho fa constar de manera destacada en el document que l'any 1799²⁴² envià a la Real Academia de San Fernando de Madrid per tal de ser nomenat acadèmic i que repassava la seva trajectòria professional fins al moment. Precisament aquest cicle pictòric mostra moltes diferències respecte altres obres del pintor, especialment motivades per una major



Pintures de Pere Pau Montaña i el seu taller al saló de Carles III (1792).

presència del seu taller i un treball interdisciplinari i en equip, una obra feta corporativament sota les ordres del seu director i alhora professor a l'Escola de Dibuix. Tot i això, també es poden percebre algunes semblances amb altres obres, ja que la originalitat no era un valor imprescindible aleshores, i molts encàrrecs que feien famílies benestants per demostrar el seu poder com veurem en la segona part d'aquest bloc, no cercaven aquest objectiu, donat que segons la mentalitat del moment la còpia no tenia connotacions negatives –i encara menys d'un mateix autor respecte a altres obres seves– i fins i tot podia tenir l'efecte contrari. Majoritàriament els elements més copiats i reelaborats eren aquells que duia a terme el taller com la decoració de motius, sanefes, o grotescos.

²⁴² AASF, Armari 1, lligall 42, 6 d'octubre de 1799 (transcrit per Alcolea 1959 II:282-283).

Relacionat amb l'eclecticisme d'aquestes obres, fa que sigui difícil classificar-les, ja que malgrat mantenir un clar esperit barroc, es perceben ja els primers influxos del neoclassicisme i la penetració d'aquestes idees a través del sistema acadèmic del qual Montaña era un dels seus màxims valedors i representants a la ciutat com a professor i futur director de l'Escola de Dibuix. Amb molta seguretat la majoria de noves idees i models que es perceben en el programa es deuen al coneixement que aquests artistes tenien de les fonts a través de gravats i, en ocasions, de viatges. Tot i la conjunció i la transició entre dos esperits tan diversos en aparença, l'objectiu dels programes era la ostentació i sumptuositat com a reflex del poder, per la qual cosa s'empraven recursos com els motius heràldics i militars, molts models repetits i un cromatisme determinat caracteritzat per colors molt vius en què es valorava especialment l'ús de pigments cars i de colors poc habituals com el blau ultramar (Quílez 2015@). Per tant, aquests programes no buscaven la distinció a través de la originalitat²⁴³ o en la distinció, sinó més aviat en la imitació d'un model o estereotip reconegut i reputat que coincidís amb el gust imperant entre els clients i que generalment consistia en donar un aspecte escenogràfic i teatral als espais a través del virtuosisme dels pintors (Quílez 2015@). Aquestes qüestions es donaven en programes d'edificis públics com es pot veure en la Duana que ens ocupa o com en el cas de la Llotja que analitzarem en aquesta primera part, sinó també en l'àmbit privat com veurem en la segona part del bloc.

Si ens plantejem però la intervenció de Pere Pau Montaña més enllà de la direcció del programa, cal destacar que el saló de Carles III mostra un treball més unificat i similar a la mà del pintor si el comparem amb altres obres seves, de manera que es podria afirmar que es tracta de pintures executades pel pintor a banda del taller. Mostra alguns punts en comú amb altres treballs de l'artista com una determinada estructura compositiva esglaonada la distribució de les figures en plans i que es concreten en una disposició molt similar de les

²⁴³ En el cas de la Duana, Montaña va copiar els frisos de les quatre parts del món que pocs anys enrere havia representat al Palau Bofarull de Reus.

figures en escenes on hi ha un tron que ordena l'escena, però també en la retòrica gestual dels personatges que hi apareixen i que Quílez relaciona directament amb els quatre dibuixos preparatoris que el pintor va fer per al Palau Bofarull de Reus (1998:209) i que també recorden als treballs realitzats en el Palau Palmerola al 1784 (Vallugera 2015) amb simulacions d'escultures de bulto rodó a través de la projecció d'ombres, la profunditat espacial, la perspectiva *de soto in su*, les proporcions de les figures, els escorços dels personatges que des d'un extrem conviden a l'espectador a entrar a l'escena i connecten ambdós espais –com en la pintura italiana del segle XVII- (Quílez 2015@). També, de la mateixa manera que en l'esmentat Palau Palmerola en els seus medallons i una de les escenes, en el programa pictòric de la Duana es percep especialment la intervenció, donades les desigualtats en la qualitat de les escenes. En molts casos, per les similituds amb altres obres seves es pot identificar la mà de Josep Arrau i Estrada o de Bonaventura Planella, sobretot (Quílez 1998:213). En parlar de models es poden identificar algunes de les fonts indirectes que van emprar l'equip de pintors que van encarregar-se de la decoració, però també, en ser deixebles de Montaña, van reproduir models del seu propi mestre, tal i com es pot veure en l'escena de Ferran el catòlic a la Reconquesta, clarament executada pel taller però que segueix la pauta que el seu mestre havia marcat al conjunt del Palau Palmerola.

Malgrat que el conjunt pictòric va tenir una bona acceptació, no va succeir el mateix amb l'edifici i el disseny de Roncali, tal i com ja apuntà Josep Renart en el Segundo Quincenario. Sembla que la Duana fou un fracàs des del punt artístic ja que recordava a l'estil Lluís XVI i no encaixava en les teories de l'acadèmia, però tampoc amb el barroc més tradicional dels mestres d'obres locals. No seguia la línia de cap altra construcció anterior ni fou un model per cap altra que es fes posteriorment, per tant quedava en un terreny que no combregava amb cap dels gustos imperants que convivia en aquell moment (*Catalunya a l'època...* 1991:385). Renart afirmava que “está en el centro coronado por un ático a mi parecer demasiado alto...

Aunque el edificio siempre debe hacerse más alto al medio, al medio efecto, forma y figura piramidal”²⁴⁴ i per tant criticava la desproporció de l'àtic que semblava un element discordant en la simetria i austeritat de l'edifici, tot i que ell mateix assenyalava que l'italià Sachetti ja havia emprat aquest recurs en la construcció del Palau Reial de Madrid (Garganté 2011:322). També Alexandre Laborde criticà l'edifici durant la seva estada a la ciutat i el considerava “desfigurat per un empastifament d'estucs de molts colors, i d'ornaments que desfavoreixen tot el conjunt” (Laborde 1806:36) i, malgrat que semblava valorar positivament l'atreviment de Roncali, no creia que el resultat fos bo: “La aduana es obra mas moderna; pero no tanto que la exima de algun resabio mal gusto en la arquitectura” (Laborde 1816:15). Per causa de les crítiques que l'edifici va rebre durant la seva construcció, Roncali va acabar renunciant a la direcció de les obres (Montaner 1990:410).

Els problemes però no van ser només artístics o estètics, sinó tècnics, ja que l'especulació immobiliària es féu habitual en l'època i en conseqüència també ho fou l'estafa en la qualitat dels materials, ja que els constructors i assentistes volien obtenir els màxims beneficis de les obres tal i com havia succeït en el Col·legi de Cirurgia l'any (1761-1764), però no totes les obres foren tan beneficioses i diverses crisis afectaren el sector. Per aquest motiu, entre 1804 i 1806 van haver-se de caviar totes les fustes que s'havien emprat en la construcció de l'edifici perquè s'havien fet malbé i la teulada s'estava desprenent només dotze anys després de ser acabada. Aquest tipus d'estafes en materials fou habitual en els darrers anys del segle XVIII, ja que en pocs anys els sous i els materials havien pujat molt –especialment en relació a mitjans de segle- i els assentistes estalviaven sobretot en la qualitat de materials i en l'especialització de la mà d'obra per poder obtenir beneficis (Montaner 1990:410).

²⁴⁴ BNC, Fons Renart, *Quincenarios*, lligall XVIII (3), (transcrit per Garganté 2011:322).

A partir de 1902 l'edifici deixà de funcionar com a duana i esdevingué seu del govern civil. Avui és oficialment la seu de la Delegació del Govern a Catalunya, tot i que no s'empra com a tal i resta tancada.

2.1.11. El Passeig de l'Esplanada (1797-1802)

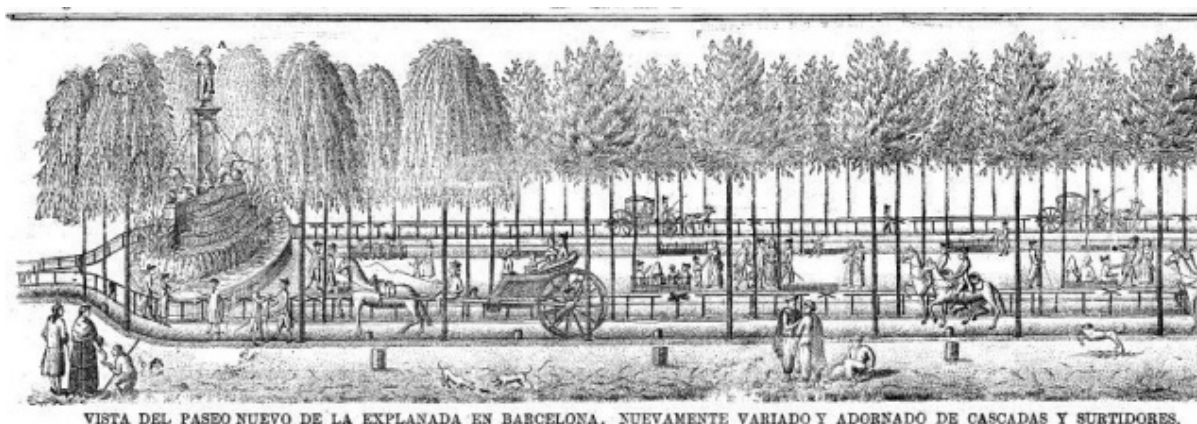
“7 No faltan paseos arbolados en las inmediaciones de esta Ciudad, pero son en muy corto número para lo que podia ser. Desde el año 1780 se han plantado algunos árboles en la Rambla, y en espacio de camino que hay desde el matadero hasta la linea de comunicacion del Baluarte de S. Carlos, continuando hasta el parage llamado la Buta, y desde allí hasta el puente de los Angeles. Tambien se han plantado en el trecho que se ha hecho nuevo del camino de Francia, y otros paseos al rededor de los muros, pero todavía es muy poco, como queda dicho”

(Zamora 1973 Carta II).

Es tractava d'un passeig construït l'any 1797 en l'espai que quedava entre la Ciutadella i l'inici de la ciutat, aproximadament a la meitat de l'antiga plaça del Born. El solar corresponia la superfície buida que s'havia generat a partir de l'enderrocament de les cases de la Ribera per militaritzar la zona a partir de l'abril de 1717, alçant el nivell de la ciutat en aquella zona i creant una gran esplanada que feia funcions de cinturó de seguretat, espai per a maniobres militars i allotjava algunes de les forques. Al llarg del segle, i amb la progressiva pacificació i acceptació de les noves fortificacions de la ciutat, es modificà la zona construint el primer espai de la ciutat pensat per ser un passeig²⁴⁵, a mode dels boulevards francesos i sense cap altre objectiu. Va rebre diversos noms, passeig de l'Esplanada, Lancastrín –ja que fou Lancaster qui impulsà l'obra-, i el més comú al segle XIX, el passeig de Sant Joan, ja que s'inaugurà en aquesta data l'any 1798. Aquest espai d'esbarjo va gaudir d'una curta vida de només tres quarts de segle, ja que el Pla de l'Eixample de Cerdà (1859) i el projecte Fontseré

²⁴⁵ No és l'únic passeig que es féu a Espanya amb aquestes característiques, però sí el primer de la ciutat.

per a la construcció del Parc de la Ciutadella i la reurbanització de la zona (1871) el condemnà a desaparèixer (Garcia Domènech 1981:4)²⁴⁶.



Fragment del gravat que es conserva del Passeig de l'Esplanada, en l'extrem en què se situava la font d'Hèrcules, amb l'escultura de Salvador Gurri (conservat al ACHB).

Habitualment s'ha fet referència a la seva construcció com una iniciativa pública amb fons privats que cercava combatre la crisi i l'atur provocades per la Guerra Gran contra França i la guerra contra Anglaterra, però cal destacar altres aspectes. En primer lloc, fou un espai innovador en el seu moment, donat que era el primer pensat únicament en l'esbarjo de la població a mode de passeig, a diferència de la Rambla que s'havia adequat i habilitat com a tal. A més, suposava la recuperació parcial d'aquest espai militaritzat per a la ciutat. La iniciativa sorgí a conseqüència de la situació política i social a Barcelona i per aquest motiu l'obra fou patrocinada per la Junta d'Auxilis amb donacions de diversos organismes de la ciutat i particulars, sota la direcció del capità general Lancaster, que s'encarregà del projecte a més d'altres obres públiques. Un cop el disseny fou aprovat a Madrid, la caldre condicionar l'espai per tal de complir els requisits de les construccions i alhora de les fortificacions per no obstaculitzar la visibilitat des de la Ciutadella i mantenir intacte la zona polèmica. A causa dels diversos tràmits i de les institucions involucrades, la documentació relativa a l'obra es troba molt dispersa, per exemple a l'Arxiu de Simancas amb els documents que fan referència

²⁴⁶ Malgrat ser un espai poc estudiat en la historiografia, ha estat esmentat amb més o menys profunditat pel viatger Laborde o per historiadors com Madoz, Pi i Arimon, Carreras Candi o Carrera i Pujal.

a la construcció de barraques²⁴⁷ i la urbanització de la part de l'Esplanada sobre el Rec Comtal amb els dibuixos que acompanyaven els permisos d'obres; a l'Arxiu Històric Nacional de Madrid on es conserva la resta de documentació com les sol·licituds de permisos per festes i balls benèfics per sufragar els treballs; i a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, la documentació dels treballs dels enginyers militars i altres professionals que intervingueren de forma indirecta en l'obra. Posteriorment es van dur a terme diverses fases d'ornamentació del passeig l'any 1801 i 1802 amb motiu de la visita reial de Carles IV, donat que es tractava d'un dels espais on es van fer actes relacionats i es trobava ben a prop del Pla de Palau on s'allotjaven els monarques, la documentació dels quals va ser generada pel gremi d'escultors i tallistes i per l'Escola Gratuïta de Dibuix (Garcia Domènech 1981:6).



Diorama del Passeig de l'Esplanada realitzat per l'escenògraf Oriol Mestres Cabanes per encàrrec d'Agustí Duran i Sanpere dins el projecte de recuperació d'espais desapareguts de la ciutat (El Born CC).

A banda dels conflictes bèl·lics, cal relacionar la construcció del passeig amb la crisi que entre 1792 i 1802 arruïnà el comerç colonial com a conseqüència de la agressiva política exterior borbònica. La idea de la construcció no fou però espontània, sinó que ja s'havia proposat anteriorment, als voltants de 1770, amb la intenció de seguir la moda que es donava arreu

²⁴⁷ Nom que rebia el model de casa amb porxo obert a la planta baixa.

d'Espanya de reproduir models europeus, amb Madrid com a models local, de manera que el seu estil fou acadèmic, no només per una clara influència francesa, sinó per la vinculació amb els models madrilenys projectats per acadèmics de San Fernando. El passeig de l'Esplanada fou l'element principal d'un procés tímid d'urbanització, respectuós amb les normatives de fortificacions, que es completà amb altres projectes com les barraques construïdes sobre el Rec Comtal i que avui encara es poden veure al carrer del Rec, construïdes i venudes en pública subhasta a particulars per a subvencionar la construcció del passeig²⁴⁸; i també la creació més tardana de l'anomenat Jardí del General. Així aquesta zona s'uní al llistat d'espais d'esbarjo a la ciutat com la Rambla, el passeig de la Muralla de Mar i més endavant el Passeig de Gràcia o l'esmentat Jardí del General. Com ja hem vist, en pocs anys la ciutat estava vivint una transformació urbanística important, no només racionalista i funcional, sinó també respecte a l'embelliment.

²⁴⁸ Així s'anunciava al *Diario de Barcelona*: "Avisos. Qualquiera Persona ó Personas que en público subasto quieran entender en adquirir Solares para obtener perpetuamente alguna Barraca de las que S.M. ha permitido por Reales Ordenes de 29 de Julio y 29 de Octubre de año próximo pasado de 1799, y 21 de Enero del corriente, se construyan sobre la Azequia ó Rech Condal de esta Ciudad, avanzándose á la Explanada hácia la Real Ciudadela de la misma, segun demuestra el Plano y vista exterior de proyecto, que obran en poder del infrascrito Escribano de la Auditoría General de Guerra de este Ejército y Principado, y en virtud de providencia del Sr. Auditor General de Guerra de los mismos, se principiará el subasto de los indicados Solares á las quatro de la tarde del dia 16 del corriente mes de Abril, y se continuará en los consecutivos en la propia hora en la plaza de San Jayme de esta Ciudad por medio de Gerónimo Sasany, Corredor público, y jurado de la misma, y de la citada Auditoria General de Guerra, con las prevenciones, pactos y condiciones explicadas en la Taba que se le ha entregado, y existe tambien en poder del infrascrito Escribano, y se rematarán con las mismas al mas ventajoso Postor: previniendo á los Sugetos que tengan derecho á los sitios inmediatos á los que han de construirse las enunciadas Barracas, y á quines en fuerza de la citada Real Orden de 29 de Octubre del año próximo pasado debe preferirse en el subasto de los indicados Solares en concurso de igualdad de precios ó posturas, que de este derecho de prelacion podrán usar en el cato de publicación de posturas durante el subasto, y de ninguna manera desoues de realizado el remate. Barcelona 7 de Abril de 1800". *Diario de Barcelona*, 07/04/1800.

Lancaster, com a capità general impulsà la creació d'una Junta d'Auxilis, després de veure que malgrat haver instaurat olles públiques anteriorment a la ciutat en les crisis de 1763 i 1764, els problemes havien persistit. Per aquest motiu, i seguint la iniciativa de Vilafranca del Penedès i Tarragona, es creà la Junta, institució que s'erigí com a promotora del passeig, amb representants escollits per Lancaster, tal com ell mateix explicava en una carta enviada a Carles IV: “me incliné a escoger entre los Sujetos mas prudentes de todas las clases, unos quantos de mi confianza para que me ayudasen con sus obras e influencia, a la averiguación y ocupación de los verdaderamente necesitados; y para que al mismo tiempo fuesen testigos, depositarios y aun distribuidores del dinero que se ha recogido...”²⁴⁹. En una altra carta,



Maqueta que reproduïx la zona de llevant de la ciutat al voltant de l'any 1802, en què es pot veure la Ciutadella militar i el Passeig de l'Esplanada acabat de construir en l'espai de seguretat (El Born CC).

Domingo Belestà, encarregat d'obres públiques, escrigué a Lancaster:

“con donativos de algunos grupos, instituciones y particulares, con los beneficios de los bailes y de una rifa, y con la dirección de D. Agustín Lancaster se logró socorrer y ocupar un gran

²⁴⁹ AHN, CS, Sala de gobierno, lligall 583, 16-3-1798.

número de artesanos y oficiales de las muchas fábricas con que florecían la industria y artes de este gran Pueblo, y que entre otras calamidades dexo ociosos y sin sustento la guerra...”²⁵⁰.

El projecte però deixà poca constància del seu desenvolupament en el diari de caixa de la Junta d'Auxili²⁵¹, tot i que hi consten algunes donacions particulars. Garcia Domènec opina que la lletra d'aquest diari és la mateixa lletra que la dels llibres de comptabilitat de casa de la caritat, i per tant correspondria al seu tresorer Baltasar Bacardí (1981:11-12). El 3 de setembre de 1797 Lancaster demanà ajuda econòmica a la Junta de Comerç que aportà a la Junta d'Auxili 15.000 rals de velló mensuals i s'encarregà a partir d'aleshores de recollir els donatius particulars recaptats per Bacardí. El govern a més, entregà un milió de rals en efectiu i un altre en *vales*, però només es va poder fer ús de l'efectiu, ja que els *vales* eren difícils de canviar en èpoques de crisi perquè es devaluaven fàcilment (Garcia Domènech 1981:25).

A finals de 1797 uns 160 homes treballaven en la construcció del passeig que estaven a càrrec de la Junta d'Auxilis que tenia ocupats uns 800 homes més en les obres de la Rambla i la Barceloneta entre d'altres²⁵². Els beneficis dels balls no eren suficients i les donacions anaren minvant, motiu pel qual a partir de 1798 es realitzaren rifes els resultats de les quals es publicaven al *Diario de Barcelona*, juntament amb alguns textos anònims que enaltien l'esperit caritatiu dels barcelonins. La situació s'agreuà quan la Junta de Comerç deixà de fer donacions a partir de 1799²⁵³, l'any més dur de la crisi del tombant de segle (Garcia Domènec 1981:27). Amb la recuperació de 1802 es va extingir la Junta d'Auxilis, i amb els diners restants de la seva liquidació es creà la Casa de la Caritat.

El plantejament de l'ocupació de treballadors a l'atur en èpoques de crisi per part de l'administració, ja s'havia posat en pràctica al 1767 amb la contractació de menestrals sense

²⁵⁰ AGS, G.M., lligall3694, 27.5.1797.

²⁵¹ AHCB, Obreria, C-XIV, n.66, 1801.

²⁵² Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A215, 18/12/1797.

²⁵³ BNC, AJC, lligall III, 14/03/1797.

feina en la construcció de les carreteres Barcelona-Saragossa per Lleida i Barcelona-València per Tortosa, a més d'altres iniciatives en l'àmbit urbà, però en aquest cas fou l'esmentada Junta d'Auxilis l'ocupadora, amb un projecte original en el sentit que es tractava d'un passeig concebut com una unitat en un espai sense tradició d'esbarjo, més aviat al contrari, donat que era el cinturó de seguretat de la Ciutadella militar (Garcia Domènec 1981:38). A través d'aquestes reformes, Lancaster i la Junta d'Auxilis van implementar a Barcelona algunes idees il·lustrades en relació a l'urbanisme que ja s'estaven duent a terme en altres ciutats europees. Els models més evidents els trobem a Itàlia, com a gran promotor de jardins de l'època del barroc, i també França que va prendre el protagonisme juntament amb Anglaterra en l'àmbit del paisatgisme des de mitjan segle XVIII. A finals del segle, alguns jardins com el que ens ocupa introduïren elements d'escultura i arquitectura de tradició italiana i també el treball de la natura i l'enginyeria hidràulica típicament francès. L'arquitecte i paisatgista francès Le Nôtre va importar de Roma els elements propis dels jardins italians a finals del segle XVII i els implementà en els boulevards que hi havia arreu de París, creant espais d'unió entre les vies principals a l'interior de la ciutat. El model establert per Le Nôtre és molt similar a l'aplicat al Passeig de l'Esplanada, amb tres fileres d'arbres marcant carrils amb un espai més ample pels vianants i dos espais laterals per a la circulació de trànsit rodat i que acabava amb una plaça circular (Garcia Domènec 1981:42). L'espai estava distribuït inicialment en tres vies separades entre elles per quatre files d'arbres, però posteriorment van modificar-se per crear sis carrils amb set files d'arbres, amb una via central més ampla i tot l'espai limitat per valles de fusta.

Podem resseguir l'evolució de les obres del passeig a través del testimoni del Baró de Maldà. La primera notícia que recollia el rumor de la construcció del passeig és del 2 d'agost de 1798, i aquell mateix mes ja deixà constància que els gremis estaven recollint fons per tal que els menestrals sense feina poguessin treballar en obres públiques a la Rambla i l'Esplanada²⁵⁴ que

²⁵⁴ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A215, 11/08/1797, p. 219.

començaren pocs dies més tard amb 40 treballadors²⁵⁵. Ja en els primers treballs, en què s'ocupaven 200 homes, es van trobar diverses restes arqueològiques, concretament quatre gerres grans amb tapes de ferro que probablement procedien de les vivendes enderrocades al 1717 i havien quedat colgades sota l'esplanada de terra²⁵⁶. A finals de 1797 l'obra ja estava bastant avançada i s'havia abaixat el paviment de l'Esplanada per igualar-lo per la qual cosa ven necessitar la feina de 160 homes²⁵⁷ i pocs dies més tard ja es van poder plantar els arbres en les marques que s'havien assenyalat en el paviment²⁵⁸ i que es regaven a través d'un nou conducte d'aigua amb una bomba que de manera provisional s'havia instal·lat fins que acabessin el conducte²⁵⁹. Ja a inicis de 1798 s'iniciaren els balls benèfics a Llotja per pagar les obresi també les de la Rambla²⁶⁰. Les obres continuaren avançant amb la construcció de rampes de terra a les vores del passeig per fer després pilastrons amb barres de ferro, tal i com es podien veure en l'hort botànic del Marquès de Ciutadilla, Anton Meca²⁶¹. Seguidament es construïren els pedrissos i inicialment es munta un d'ells per mostrar-lo a Lancaster i que es fessin la resta iguals²⁶², però en no quedar conforme amb el resultat es van arrencar les mostres²⁶³ i després de diversos intents se'n trià un definitivament²⁶⁴. Finalment es plantaren la resta de pollancres que faltaven a la part del passeig que tocava a la Pescateria i que havia pagat el Marquès de Ayerbe²⁶⁵. Al'abril de 1798 s'acabaren els pedrissos també en els extrems: "S'acaba el pedrís de semicercle del Psg de l'Esplanada, igual que l'altre que està en frente, ab sa barana i respaldo de ferro, pintat de verd oli, havent-se també començat a col·locar les baranes o tanques de fusta al voltant del Pg, tenint de 2 en 2 travessers de fusta una entrada

²⁵⁵ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A215, 18/08/1797, p. 220.

²⁵⁶ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A215, 05/09/1797, p. 224.

²⁵⁷ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A215, 18/12/1797, p. 300.

²⁵⁸ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A216, 03/01/1798, p.7.

²⁵⁹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 20/01/1798, p.11.

²⁶⁰ Baró de Maldà, Calaix de Sastre Ms A216, 02/02/1798, p.16.

²⁶¹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre Ms A216, 05/02/1798.

²⁶² Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 08/02/1798, p.17.

²⁶³ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 12/02/1798.

²⁶⁴ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 17/02/1798; 07/03/1798, p. 25.

²⁶⁵ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 08/03/1798; 11/03/1798.

que forma l'artifici d'una fusta plantada, ab quatre fustes al de sobre, a manera d'una estrella que roda al passar algú donant lloc i tornant sempre a la mateixa igualtat i puesto; ab simetria e imitació d'altra tanca que hi ha a Madrid”²⁶⁶. A partir d'aleshores les obres avançaren més lentament, donat que Lancaster va considerar que calia arreglar alguns trams de carreteres entre el portal de l'Àngel i el Portal Nou i va endur-se gran part dels treballadors del passeig²⁶⁷. Per últim, es col·locaren unes jardineres de maons plenes de terra al voltant dels arbres que servien per contenir l'aigua i la terra en regar-los i amb un petit canal que anava d'arbre en arbre. També es col·locà un pedestal amb una inscripció que assenyalava l'inici de les obres²⁶⁸. A continuació el passeig fou inaugurat per la Revetlla de Sant Joan de 1798²⁶⁹.

Posteriorment, es posà en marxa un pla per la construcció de noves cases al Rec Comtal, per tal d'obtenir beneficis per a l'embelliment de la zona:

“[...]S.E. lo nostre *jefe* manà, cosa de quatre o cinc dies, que es formàs un pla de l'Esplanada, demanant que fos llest ab dos dies. I si bé no se sap el perquè, però creuen molts que serà per sol·licitar la gràcia de S.M. de pujar un pis més les cases nomenades del Rec Comdal; pués com ja s'havia fet aquest pensament en temps dels antecessors generals, i no es pogué conseguir per l'oposició de l'ingenier director, podria tal vegada ara lograr-se, troban-se *jefe* i comandant dels ingeniers lo Sr. Urrutia, que és molt amic del nostre general, i podria també contribuir lo Sr. Cornet, actual ministre de Guerra.

I en cas de lograr-se, podrien fer-se una cinquantena de mil lliures, ab l'impòsit de mil lliures per casa, que ho estimarien molt sos duenyos, pués millorarien aquelles finques i quedaria més hermojejat aquell nou carrer que acompanya molt i agracia lo passeig de l'Esplanada. [...]”²⁷⁰.

²⁶⁶ Baró de Maldà, Calaix de Sastre Ms A216, 01/04/ 1798 p. 35; 09/04/1798, p. 39-40.

²⁶⁷ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 18/04/1798, p.43.

²⁶⁸ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 05/05/1798 p. 47.

²⁶⁹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 23/06/1798, p. 64.

²⁷⁰ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A221, 08/12/1800, p. 143-144

Entre els elements d'embelliment es van col·locar els dos grans sortidors amb safareigs en les dues places dels extrems del passeig²⁷¹ i s'acabaren els pedrissos²⁷². Els sortidors o cascades que va descriure el Baró²⁷³, van ser durament criticats per la ciutadania²⁷⁴:

“[...] Doctor Josep Cases [...] m'ha dit haver vist posats ja dos delfinets de marbre en la cascada que es va vestint de tosca, los que no ha vist, sí que ha vist antes sol l'obra començada de maons de l'altre cap del passeig de l'Esplanada, d'alçada d'home i mig, ab uns canons de plom units sobre, de gruix de braç, ab quatre així també més estrets, que significaran lo salt i disposició de l'aigua en aquella cascada així tapada, en l'ocasió d'haver arribat animals, tres o quatre, ab portadores plenes de pedra tosca de Sant Miquel del Fai, per la continuació de l'adorno d'esta, ja molt adelantat en dita cascada. I los hòmens, que treballen a tot treballar en les dos obres. [...]”.

I finalment inaugurats pocs dies després²⁷⁵:

“I era deliciosa vista, aquella de l'aigua i tanta multitud de gent a peu, mirant-se-la, i passejant-se amunt i avall, de tota classe, edat i sexo, fent rua les senyores en cotxes en lo camí senyalat del passeig, per motiu ja notat de l'impedimenten l'altre.[...]”.

Els sortidors esmentats fan referència a les quatre petites places amb cascades i brolladors que es disposaven al passeig a uns 200 metres de distància cadascuna. Amb bases senzilles arran de terra senzilles de forma circular i tancades per una barana de ferro, les dues dels extrems mostraven escultures amb Hèrcules i la nimfa Aretusa, i les dues més petites i centrals, una Nereida que cavalcava un dofí i un Tritó domesticant un cavallet de mar, figures habituals en la iconografia dels elements aquàtics d'un jardí. Les fonts grans tancaven el recorregut i la perspectiva i limitaven l'espai. L'escultor Salvador Gurri fou l'artífex de la figura d'Hèrcules, que fou dissenyada per l'artista i treballada posteriorment el marbrista Josep Moret. Estava feta de pedra calcària i se li afegiren medallons de marbre, el més important com a

²⁷¹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A222, 03/01/1801, p. 155; 07/02/1801, p.165; 10/3/1801, p. 176.

²⁷² Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A222, 08/03/1801, p. 175.

²⁷³ Baró de Maldà, Calaix de Sastre Ms A222, 18/03/1801, p. 179.

²⁷⁴ Baró de Maldà, Calaix de Sastre Ms A222, 23/03/1801, p. 180.

²⁷⁵ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A222, 05/04/1801, p. 185.

recordatori de la visita reial a la ciutat de Carles IV, l'any 1802. Val a dir que no és una de les obres més reeixides de Gurri, que demostrà la seva destresa en les escultures del pati de la Llotja al peu de l'escala, la Indústria i l'Agricultura. La font va esdevenir posteriorment l'únic element supervivent del passeig avui dia, ja que en desaparèixer la via, l'escultura, ara sense font, va quedar integrada en el Palau de la Indústria i les Belles Arts del Parc de la Ciutadella. Finalment, entre els canvis a la ciutat que va suposar l'embelliment per rebre l'Exposició Internacional de 1929, va ser traslladada al seu emplaçament actual, la cruïlla entre el Passeig de Sant Joan i el carrer Córsega, un any abans d'aquest gran esdeveniment. També s'hi afegí una làpida de marbre entre els ornaments, de la qual en coneixem el text a través del testimoni del Baró:

“[...] Ja que tinc notat tots los adornos i adjacents del nou passeig de l'Esplanada, és molt propi que nòtie també la inscripció de la làpida de màrmol renovada i col·locada en lletres dorades al mig i centro de la cascada de la part de la porta de Terra, o Portal Nou, i és en idioma castellà com se segueix:

«Con el fin de dar ocupación y sustento a los artesanos privados de trabajo a consecuencia de la guerra, se dio principio a este paseo con los auxilios que el pueblo de Barcelona puso a disposición del Exco. Sr. don Agustín Lancaster, gobernador y capitán general de Cataluña, en 1796. Adornóse por los medios que franqueó la real magnificencia, en 1801.» [...]»²⁷⁶.

Erasme d'Imbert també féu referència a la inauguració i a col·locació de la làpida:

“En aquellos días tuvo efecto la inauguración del paseo de la Esplanada, que apareció por la noche iluminado con profusión de farolitos de vidrio y donde, para amenizar el acto, se situaron dos bandas militares en cada uno de sus extremos. Este paseo, que era el paseo de moda en aquella época, fué en años sucesivos objeto de constantes mejoras y embellecimiento. Se construyeron allí cuatro fuentes o surtidores con las figuras de Hércules (ésta actualmente en el paseo del General Mola), la nereida abrazando a un delfín, un tritón y la diosa Aretusa. En la fuente que correspondía a la parte de la Puerta Nueva (Hércules) se colocó una lápida

²⁷⁶ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A222, 08/04/1801, p. 187.

recordatorio de la construcción del paseo para proporcionar trabajo a los obreros en paro forzoso a causa de la guerra con Inglaterra” (Imbert 1952:83-84).

En motiu de la visita de Carles IV, es van fer també algunes millores en el passeig:

“Comencem per l’Esplanada, i veurem com van desfent les dos cascades per fer-ne d’altres, tal vegada més esguerrades que les primeres. I pastem i més pastem, que lo darrer pagarà la festa. També van recomponent, ab cendrada o terra o saboneria atapiada, lo tros de passeig dels Estricadors, des del Portal Nou fins a baixar del *Paseo*.[...] Jo no sé si la làpida de màrmol que hi havia en la cascada del Portal Nou tornarà a col·locar-se, pués com anomenava el senyor de Lancaster, fundador del *paseo* , i per ser català era la glòria de Barcelona, tal vegada també procuraria l’envídia borrar sa memòria, que, de qualsevol manera, quedarà sempre perpètua en tota la província. [...]”²⁷⁷.

Arran d’aquestes reformes, es renovà la làpida dos anys més tard:

“[...]. Perquè es vègia ma curiositat i especial geni de notar tot lo que es fa particular i succeeix en Barcelona, no escapant-se’m res del tinter i ploma, per buidar-ho después en est maremàgnum d’espècies, passo a notar la inscripció del passeig de l’Esplanada, literalment com està escrita en castellà, encara que la tinguia notada substancialment en català de passat dissabte; i és com segueix:

*“El duque de Lancaster, capitán general de Cataluña, celoso de la subsistencia de sus compatriotas y súbditos necesitados, a quienes dejó sin labores la guerra marítima del año 1796, consiguió, no sin fatigas, que no les faltase el jornal ocupándoles de las obras de este Paseo, fruto de la beneficencia de los pudientes naturales. Los jefes sucesores continuaron una tan benéfica idea, y, concluido en septiembre de 1802, fue honrado con la frecuente concurrencia de los reyes y príncipes nuestros señores y de su familia real, que hallaron delicia en este monumento de beneficencia. El capitán general conde de Santa Clara mandó esculpir esta digna obra memoria para que sea perpetua su patria”*²⁷⁸.

²⁷⁷ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A225, 03/07/1802.

²⁷⁸ Baró de Maldà, Calaix de sastre, Ms A228, 31/01/1804 p.13.

2.2. Clientela privada

El mecenatge privat en les darreres dècades del segle XVIII i inicis del XIX, és indestruïble del conflicte social entre les classes benestants en l'ostentació del poder, tant social com econòmic, en un moment de bonança. Retornem al concepte de “cascada de menyspreu” encunyat per Pere Molas (1985:202 i 227) per entendre aquest fenomen tant propi de la societat de l'Antic Règim. Es tractava d'un joc de relacions socials en què cada grup buscava l'aproximació social als sectors de major prestigi, i alhora tenien la voluntat de diferenciar-se socialment d'altres grups considerats inferiors i habitualment relacionats amb treballs manuals, exagerant al màxim els motius de segregació. Aquest joc, s'iniciava en el si de l'estament nobiliari, on els grans aristòcrates menyspreaven la petita noblesa, mentre que tot el col·lectiu rebutjava els plebeus. Especialment molesta per a la noblesa era la nova classe burgesa, enriquida a través de les seves activitats industrials i comercials, considerats uns *parvenus* -o nousvinguts-, ja que degut al seu poder econòmic, podien assolir un poder social similar al seu i resultaven una amenaça. De la mateixa manera els comerciants es distanciaven dels botiguers i tots ells dels artesans i menestrals. Precisament aquest darrer sector aspirava com a objectiu principal a abandonar el seu ofici manual i centrar-se en el comerç. Tant mercaders, com comerciants, botiguers, menestrals i pagesos de l'elit aspiraven a ser considerats ciutadans honrats, mentre que els burgesos anaven més enllà i cercaven l'ennobliment, un procés que s'inicià amb el segle XVIII i que s'accentuà en el període que ens ocupa mitjançant la compra de títols davant la necessitat de recaptació fiscal de l'Estat. La clau per arribar a aquesta situació es troba en la recerca de les classes socials de tots els mitjans al seu abast per a l'ostentació del seu estatus econòmic, del seu poder i influència i de la seva formació cultural.

Pel que fa a les classes menestrals, cal tenir en compte el lent però continu procés de reconeixement de la tasca dels gremis per part de les autoritats borbòniques, especialment amb els reials decrets de liberalització dels oficis durant la dècada dels 1780, coincidint en el

cas de Barcelona amb el mandat del capità general Comte d'El Asalto, que permetien compatibilitzar la noblesa amb els negocis (Molas 2002:60). A través d'aquests ascensos, al voltant de l'any 1800 els individus que haurien estat en altres temps dirigents dels gremis de Barcelona podien culminar la seva carrera pública en institucions econòmiques com la Junta de Comerç. Davant d'aquests fets, es produïren circumstàncies curioses com per exemple que fabricants com Canaleta tinguessin un cotxe propi de la noblesa i generessin tot de veus crítiques a la ciutat que parlaven del "*quijotismo de la nobleza catalana*" (Duran Sanpere 1930 II:298). El 1797 l'Ajuntament criticava el suposat luxe dels menestrals, però el que els preocupava, més que la riquesa material, era la caiguda de les formes de respecte pròpies de la societat estamental, els "*ánimos tan levantados*", "*con desprecio de las clases superiores*" (Molas 2002:65). També el baró de Maldà es condolia al principi del segle XIX que "*en el día*", la majoria dels menestrals eren "*burletes*" de la noblesa i del clergat²⁷⁹. En definitiva, es tracta d'un període en què el joc de les relacions socials es basava més que mai en la imitació i reproducció d'actituds a la recerca d'un ascens en l'escala de privilegis, habitualment a través d'estratègies de parentiu i matrimonis, a més del distanciament dels inferiors. Aquesta voluntat d'ostentació, es féu evident entre d'altres elements en la renovació de la ciutat i dels habitatges de moltes famílies, especialment entre les classes benestants en una espècie de competició no explícita.

En resum, podem dir que aquest fenomen troba el seu origen en tres motius principals: la reforma urbanística de la ciutat, la bonança econòmica i la disputa social. En aquest capítol, presentarem alguns dels encàrrecs més importants i significatius del període, classificats en funció dels seus mecenes i de la classe social a la qual pertanyien, no només perquè ens permeten crear categories i trobar semblances entre projectes, sinó també perquè la idiosincràsia del client, inclòs el seu estatus social, està en molts casos intrínsecament lligada al caràcter de les obres i els projectes que aquests individus o famílies encarregaren i

²⁷⁹ Baró de Maldà, *Calaix de Sastre*, vol. VI, 1802-1803, pàg. 74.

finançaren. Els estudis d'aquests projectes estan desenvolupats a fons en l'annex III, seguint l'esmentada classificació.

2.2.1. Renovació i construcció de cases grans i els programes decoratius

“quizás el capítulo más interesante que puede presentar la pintura barcelonesa del siglo XVIII es el constituido por la decoración pictórica de los interiores de bastantes mansiones barcelonesas, claro reflejo de la prosperidad que proporcionaba la creciente actividad industrial y mercantil en la ciudad. [...] No conocemos en el resto de la Península un grupo orgánico que alcance la importancia que tuvo en este siglo XVIII el conjunto barcelonés [...], reforzado además por las decoraciones que sus pintores realizaron en varias poblaciones de Cataluña [...]

(Alcolea 1959 XIV:185)

Com dèiem, els bons resultats econòmics repercutiren en la regeneració artística i cultural de la ciutat, al llarg de tot el segle però amb una major concentració cap a finals de la centúria. És important destacar la voluntat de les classes benestants en especial de situar-se en els nous espais importants de la ciutat, sobretot després de la reforma urbanística considerable iniciada ja durant la primera meitat del segle, com ja hem vist en la primera part d'aquest capítol i que es traduí en la renovació de molts edificis o bé noves construccions com a residències privades (Subirana-Triadó 2011:115). L'ascens social de la puixant burgesia productora i comercial, així com la seva volguda assimilació amb l'estament nobiliari, generà un efecte d'emulació del patrimoni i dels costums aristocràtics. Malgrat ser considerats *parvenus* per l'alta societat barcelonina també construïren i decoraren les seves residències, les quals hem de considerar una plasmació visual dels privilegis assolits.

Dins d'aquesta dinàmica, les classes benestants encapçalades per la noblesa, van relacionar-se de manera constant amb els gremis de la construcció –mestres d'obres, fusters, dauradors, picapedrers, etc.- per tal d'encarregar-los les millors de les seves residències urbanes, construir-ne de bell nou, convertir alguns espais per a la seva explotació en lloguers, per reparacions o *remiendos* reaprofitant materials per exemple per a l'obertura de balcons i finestres. Aquestes relacions s'havien fet cada vegada més habituals des de mitjan segle XVII

per diversos motius, ja que molts particulars es van veure obligats a fer obres en les seves vivendes ja fos per les reparacions de guerra, pel component social i divisió de les cases que ja hem exposat en el Bloc 1, o bé, i en relació al que ens ocupa, a l'ostentació (Creixell 2013:50-51). Aquest darrer factor es fa més evident si tenim en compte que moltes de les reformes que es van fer en les cases grans barcelonines en aquells anys coincidien amb actes socials que en elles se celebraven, com per exemple els *remiendos* que es van fer a la casa del Baró de Maldà al carrer del Pi amb motiu de la boda dels seus fills Rafel amb la seva cosina Poneta Vega i Maria Escolàstica amb el marquès de Castellbell. En aquella ocasió es féu un nou sostre per al saló, els portals nous amb simetria als balcons davant de la galeria i el jardí en simetria -“un d'estos figurat”-. La modernització de l'habitatge es completà eliminant un floró gran daurat del saló i col·locant en la galeria una figura d'Apol·lo de marbre, fet per un escultor italià anomenat Bertrani, segons el model de guix de Tomàs Solanes, el pintor que decorà el saló, sostres, estrados i altres paraments²⁸⁰.

Hem de tenir en compte que la *casa gran* era el paradigma de l'habitatge aristocràtic de la Barcelona del set-cents. Té els seus orígens en la casa gòtica, ja que la majoria partien d'una construcció anterior que amb el temps s'havia anat transformant i adaptant. En molts casos, es tractava de cases benestants que havien anat creixent amb l'annexió de les cases veïnes. Precisament el nom d'aquesta tipologia d'habitatges prové del creixement constant que van experimentar moltes llars aristocràtiques (Creixell 2013:51-52). Els edificis s'organitzaven al voltant d'un pati quadrangular que contenia l'escala d'honor que pujava a la planta principal i un vestíbul que unia el pati amb el carrer amb una entrada protagonitzada per una porta adovellada (Arranz-Fuguet 1987:98), seguint la racionalitat palladiana que optava per la distribució del usos i els espais al voltant dels patis centrals i dels pisos, mantenint una simetria important. Prenent el Palau Reial com a màxim exponent de l'esperit modern, juntament amb altres residències senyoriales, van ser els exemples que aquestes *cases grans*

²⁸⁰ Baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. IV, 20/03/ 1798, p.29.

imitaren. En aquests habitatges, es trobaven tota mena d'objectes i artefactes ben diversos repartits per tota la casa, en un procés de consolidació de l'especialització i distribució dels espais, la diferenciació d'usos dels quals era encara incipient i es caracteritzava sobretot per la divisió entre homes i dones. En les primeres dècades del segle XVIII, es féu efectiu el trasllat dels llits parats dels salons, sales i entrades cap als dormitoris, tot i que es mantingueren algunes excepcions que continuaven en espais de recepció i representació (Creixell 2013:57 i 63). A més, la majoria dels espais de la casa es trobaven decorats amb pintura mural, especialment en les estances de representació de la casa, com els salons i *estrados*.

El model més directe per aquests espais el trobem en els italians *apartamenti da parata*, literalment “apartaments de desfilada”, que consistien en l'organització interna dels espais com si es tractés d'un recorregut de representació social, del més públic al més privat. Es tractava d'un sistema que, malgrat tenir una lògica interna una mica diferent, mantenia el mateix esperit i vocació escenogràfica que la distribució en *enfilade*. Aquest és el principi inicial de l'escenografia de la casa, pròpia dels palaus barrocs francesos, en els quals les diverses estances es col·locaven una a continuació de l'altra, amb les portes i finestres a la mateixa alçada i a la mateixa distància de la paret. Els espais estaven separats per gran portes que en cas que estiguessin totes obertes donaven una sensació espacial major, creant una escena visualment atractiva i grandiloqüent que buscava sorprendre i impressionar el visitant, accentuada encara més per una decoració luxosa que cercava la coherència del conjunt (Piera 2007:14). El sistema en *enfilade*, manté una clara jerarquia, no només en els espais en si, sinó que en ser emprat com un recorregut processional per l'habitatge, estableix unes restriccions d'accés segons el rang o intimitat del visitant. La línia entre l'àmbit privat i el públic és ben difícil de definir, ja que entre els espais de representació trobem que els primers respecte de l'entrada són els més públics, i els darrers els més íntims com un *cabinet* o un *boudoir*. Habitualment els servents acompanyaven els visitants fins el punt en què podien accedir, un nivell d'accés que es corresponia amb la importància social de l'individu o amb el grau de parentiu o proximitat amb l'amfitrió. En cas que el visitant fos tant o més important o

poderós com l'amfitrió, aquest havia d'anar a buscar-lo a les primeres estances i acompanyar-lo a la sortida de nou. Es tracta d'una època en que la decoració d'interiors tendeix a una nova distribució dels espais, amb una visió de conjunt no aconseguida fins aleshores, mitjançant tota mena de béns que donaven sumptuositat als interiors. Aquesta mena de decoració dels interiors es va donar al llarg de tot el segle XVIII, amb especial concreció, majestuositat i proliferació en la cronologia que ens ocupa, malgrat que s'estengué fins a la dècada de 1830, ja que el conservadurisme d'alguns artistes i clients va fer que se sol·licitessin els mateixos models (Rosselló 2005:33-34).

El saló principal exercia d'eix per a l'organització i la distribució de l'habitatge, ja que es tractava de l'estança més gran amb grans finestres o balcons i, en ocasions una sortida a la terrassa o al jardí terraplenat. A ambdós costats del saló se situaven altres estances de forma simètrica, habitualment dues sales més, una sala de visita anomenada *estrado* o un primer dormitori i un altre dormitori que solia ser una sala de visita amb una alcova al fons. D'aquesta manera es creava un conjunt de com a mínim cinc sales successives que rebien un tractament unificat i per tant una coherència d'espai i estil, que s'introduí en les cases barroques catalanes al llarg del segle XVIII amb l'objectiu principal de mostrar-se, tal com es desprèn de les paraules del Baró de Maldà:

“Li he fet seguir [...] la casa, ab lo saló, estrados, oratori, hort i galeria [...]”²⁸¹ (Creixell 2013:63).

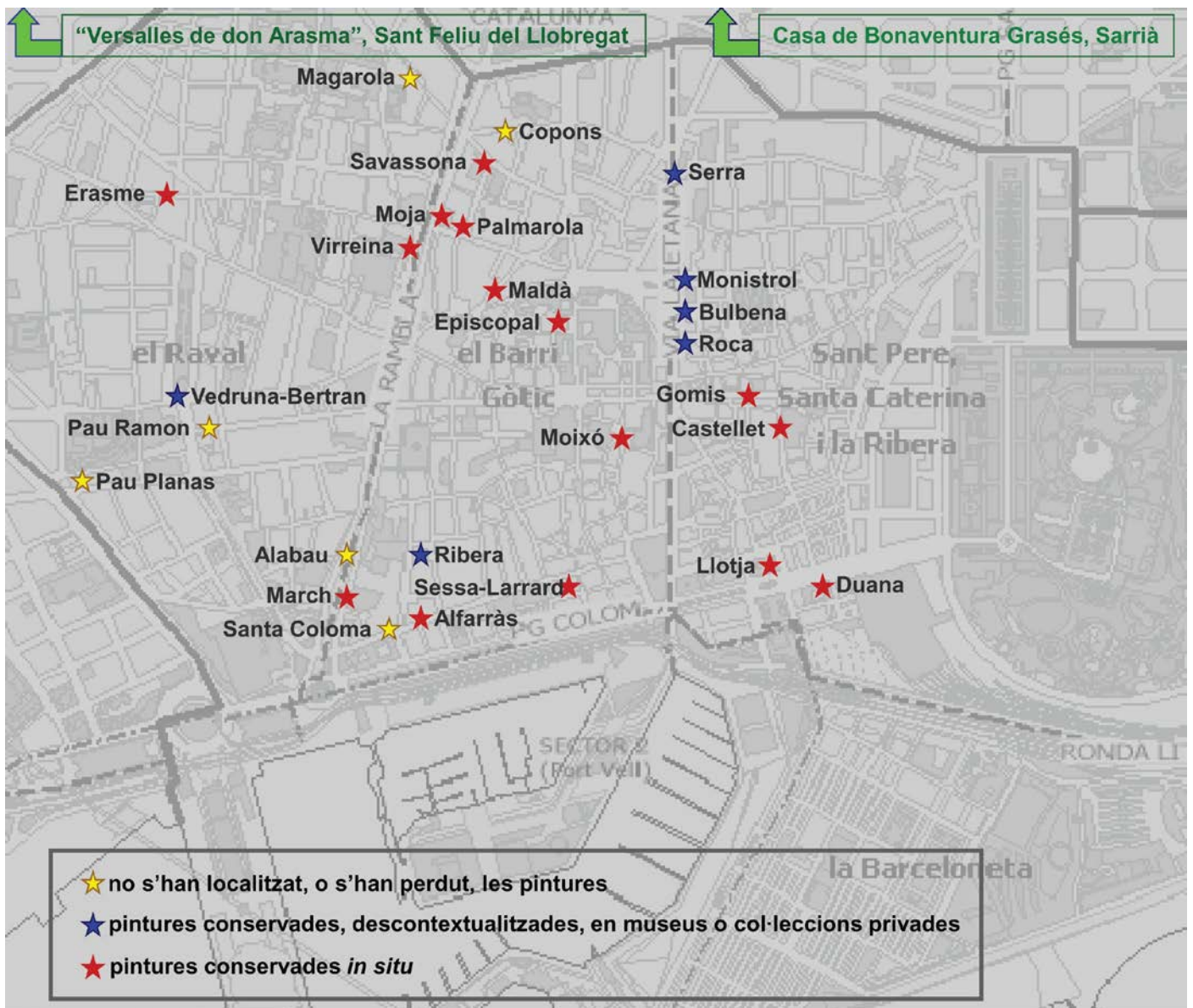
A través de cites com aquesta, podem reconstruir en part la distribució dels habitatges, tasca prou complexa donat que en la documentació habitualment es feia constar únicament un alçat; gràcies als inventaris en què es va descrivint la casa a mesura que el notari la recorre i recull els béns que es troben en cadascuna de les estances, podem tenir una mica més d'informació.

²⁸¹ Baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. III, 1796.

La noblesa barcelonina, de la mateixa manera que en altres indrets a Europa, organitzava els seus habitatges en luxoses estances on mostrar el seu estatus social, però també amb altres espais mes senzills i privats d'ús més íntim i quotidià. Aquest fet, era clarament imitat per altres sectors de les classes benestants com veurem més endavant. Els usos dels espais eren ben diversos i distribuïts en plantes diferenciades, per exemple botigues habitualment de lloguer a la planta baixa, juntament amb les cotxeres i els estudis²⁸², etc. és a dir, espais vinculats al treball. També una funció de vivenda, especialment en la primera planta inclosos els patis i jardins com espais d'oci i horts i la planta principal o noble dedicada a les activitats socials i de representació. Els pisos superiors allotjaven les habitacions privades com els dormitoris, amb una distribució menys fixada. Dins dels espais esmentats encara hi havia una distinció segons les estacions de l'any. Per exemple, els jardins funcionaven com una continuació dels interiors a més de fer créixer els espais de representació, en el cas de la planta noble amb terrasses enjardinades a la mateixa alçada i ocupant aleshores la planta baixa amb horts. Aquests espais esdevenien salons d'estiu on rebre les visites que habitualment passejaven, conversaven, jugaven o gaudien amb les fruites i les flors, protagonitzant vertaderes escenes galants (Creixell 2013:53-57). Els horts i jardins tenien altres funcions com les pròpies de l'economia i l'administració de la casa com la provisió per a l'alimentació, també per estendre la roba blanca, per plantar plantes medicinals i aromàtiques i flors ornamentals –moltes d'elles foranes. Aquest ús dels jardins es correspon amb el desenvolupament del paisatgisme i del disseny de la vegetació i de l'ús de l'aigua, en aquest tipus d'espais a tota Europa, especialment seguint els models francesos. L'entrada i, en conseqüència el pati són elements fonamentals estructuralment que unificaven les plantes i funcionaven com a filtre a la planta noble, ja que en estar en un espai intermig, eren zones en què es relacionaven diversos sectors socials, no només els propietaris i habitants de l'edifici,

²⁸² Els estudis eren part de les estances de la casa, habitualment emprats com a despatx, arxiu o biblioteca, ubicats a la planta baixa o als replans de l'escala del pati que unia la planta baixa amb la noble. Posteriorment, també es va treure una certa rendibilitat d'aquests espais, passant a ser llogats per menestrals.

sinó també del servei domèstic i de tots els menestrals que llogaven els estudis i botigues i els que venien a realitzar alguna feina a la casa.



Mapa amb la localització de cases grans construïdes a la ciutat en la cronologia que ens ocupa (publicat per R.M. Subirana Rebull i J.R. Triadó Tur, 2008).

La gran quantitat d'estances d'una casa eren anomenades segons l'ús que se'n feia o del mobiliari que s'hi exhibia. Per exemple, a banda dels salons, destacaven els anomenats *estrados*, habitacions que eren igualment luxoses i de representació, dissenyades per tal de poder reunir-hi moltes persones tal i com ens indiquen la gran quantitat de seients.

Habitualment estaven ben il·luminades i es trobaven entre el menjador i el jardí que, com indica Creixell, assenyala la seqüència d'activitats que s'hi feien: el banquet, la conversa i el passeig (2013:53-57). De la mateixa manera que el saló estava destinat al joc, la música i els refrigeris, en els fins a tres estrados que tenien aquests habitatges es reunien, especialment les dones, per a la conversa. Era habitual que aquestes sales més petites fossin espais de reunió, mentre que el gran saló fos l'espai de representació social més important. A banda d'aquestes estances, el menjador es trobava a prop de la cuina tant si era gran o petit i l'oratori o la capella eren un dels signes més destacats de la posició social de la família i no tenien una localització determinada, sinó que normalment se situaven en un espai annex al saló. Tot i que en la documentació s'empria el terme capella, en realitat es tracta d'espais que per tipologia, ús i disposició es correspondria més aviat amb un oratori, és a dir, una habitació separada del saló únicament per una porta amb un altar per tal que els senyors de la casa poguessin assistir a un ofici sense sortir de casa o fins i tot de la seva habitació.

Per últim, i apuntant un futur tema d'estudi, ens plantejem el fonamental paper de la dona en el importància de la vida quotidiana que succeeix dins la casa, ara un espai també per mostrar i mostrar-se, un món bàsicament femení: es contraposa el domini masculí de l'exterior de la casa i femení de portes endins. Al segle XVIII, les anomenades *salonnières* van portar a un altre nivell i espai la sociabilitat, dins de casa on eren les màximes amfitrones.

2.2.2.Noblesa

“De nobles, ne està molt bé, Barcelona, que la il·lustre en gran manera, demostrant-ho ya la antiguitat de moltes cases de la ciutat, las que moltes se van acabant per falta de successions, y las ya existents tenen, moltes, rics patrimonis, coches, molts a la antigua y los més a lo modern, ab magnífics trens, lluhiment de familia de librea y de criats de un y altre sexo [...]”

Baró de Maldà

Barcelona funcionà a les darreries del segle XVIII com nucli de l'aristocràcia catalana que, a més de mantenir el seu patrimoni i cases mare en els seus territoris d'origen, van crear les seves residències principals a la ciutat, esdevenint noblesa urbana i creant una important

xarxa de relacions socials i de parentiu amb altres famílies d'un estatus similar per tal d'assegurar el patrimoni i perpetuar la gestió del poder social, comercial i polític (Creixell 2013:22-25). Les estratègies emprades eren diverses i es basaven en la possessió de títols i la concessió de l'honor que això suposava, a més de les terres i patrimoni que controlaven per tot Catalunya. Tot i això, era fonamental la relació amb altres sectors socialment del mateix rang amb qui establien per exemple matrimonis que els permetien mantenir un prestigi i paper dins la societat, creant de retruc un entramat ben complex a la ciutat, protagonitzat sempre pels mateixos llinatges.

“son muchas la familias nobles que hay y ha habido en Barcelona, pues lo más principal y la mayor parte de la nobleza en Cataluña reside y está reunida en ella; sería muy difusa la enumeración de los hombres ilustres y grandes que ha producido. De ellos han salido almirantes y generales esclarecidos; virreyes para Cerdenya, Sicilia, Nápoles y Grecia; Gobernadores para Milán, Calabria y Países Bajos; Maestros generales de las Ordenes de los Templarios, Montesa y San Juan de Jerusalem; embajadores, ministros y consejeros, cardenales, arzobispos y obispos; y son ramas suyas muchas familias de las más principales de Mallorca, Valencia y Sicilia, Cerdeña, Nápoles y Milán”.

Zamora 1973 (1785):458

L'aristocràcia barcelonina era un nucli social molt compacte, tot i que heterogeni en l'obtenció dels títols, marcant diferències entre la noblesa de sang, és a dir, els sectors més elevats amb títols històrics en llinatges d'origen medieval, o bé l'anomenada petita noblesa, en aquest cas individus que procedien de les classes emergents, majoritàriament burgesos amb títols recentment comprats i sense cap vinculació territorial ni històrica. Malgrat aquesta distinció, el fet que aquest segon sector gaudís d'una posició econòmica privilegiada va fer que s'establís una certa relació entre ambdós grups (Creixell 2013:25). En aquest subcapítol ens ocuparem especialment del primer sector per al qual el llinatge tenia gran importància i era un símbol de pertinença a una llarga estirp. És a dir, que abans que per cap altre tret distintiu, les relacions de sang i parentiu eren la seva característica definitiva més important, ja que demostrava com era d'antiga la seva ascendència i la rellevància de les seves aliances amb altres llinatges. Aquesta qüestió es feia present en la majoria d'actes socials en què

participaven, però era en els matrimonis on eren especialment evidents, per exemple quan les dones de l'alta noblesa posaven el seu cognom per davant del del seu espòs en cas que la seva família tingués més prestigi. Cal tenir present que els nobles no eren individus només, sino caps de família –entesa en el sentit més ampli de la paraula, amb parents de sang i polítics– amb un únic objectiu de mantenir i si era possible millorar l'honor del seu llinatge (Fernández Trabal 2008:433). A Catalunya, a diferència d'altres indrets, era d'una bilateralitat matisada, és a dir, que les xarxes familiars s'estenien per via paterna i materna. Aquest sistema era especialment determinant a l'hora de reconduir algunes branques secundàries del llinatge de nou cap al tronc principal. La funció de la dona en la noblesa no només tenia a veure amb els intercanvis matrimonials, sinó que era hereva i transmissora dels feus i de les xarxes de solidaritat, administradors del patrimoni familiar durant l'absència –temporal o definitiva– del marit o dels germans (Fernández Trabal 2008:435).

En alguns casos, la petita noblesa es creava per relacions de matrimoni amb membres del sector més privilegiat de l'aristocràcia, de manera que professionals que provenien del sector del comerç, de la indústria o similars ascendien socialment gràcies als recursos econòmics que amb els seus oficis obtenien, establint unes noves relacions d'intercanvi en què el paper fonamental era jugat pel prestigi i els recursos econòmics. En aquest sistema de llinatges i entramats familiars, el patrimoni familiar era llegat a l'hereu, és a dir, al fill més gran home o, en el cas català excepcionalment, a la pubilla, la filla més gran dona. Aquest línia d'herències suposava que els fills menors havien de cercar altres maneres de subsistir al marge del patrimoni familiar. Eren els anomenats *segundones*, que tant en el cas femení com masculí podien optar per integrar-se en l'àmbit eclesiàstic, mantenint fins a cert punt el seu poder i prestigi social, deixant de banda qüestions econòmiques (Creixell 2013:28-30). A més, la representació social dins en si de l'Església era quelcom beneficiós per a les famílies que assolien posicions predominants dins també d'aquest estament i ampliava així les seves ramificacions en les relacions, esdevenint un tret característic de l'estament nobiliari amb relacions de poder i representació de les famílies en les diverses institucions religioses, com

per exemple en el convent de Jonqueres. Altres sortides per als *segundones*, en aquest cas només per als homes, fou l'exèrcit amb ocupacions militars en diversos rangs i cossos, com el d'enginyers que assoliren la noblesa o bé provenien d'ella, com fou el cas del virrei Amat.

A banda del propi llinatge, l'altre element distintiu de la noblesa i del seu rang era la base material, és a dir, el patrimoni heretat dels avantpassats que es mantenia a través de les polítiques de matrimoni, les herències i una bona administració. El pes més important es trobava en les senyories amb drets jurisdiccionals com les baronies i el rendiment d'aquestes, no tant econòmic com en termes de poder (Fernández Trabal 2008:437). Precisament el poder era el segon element cabdal en les relacions exercides i transmeses com a patrimoni immaterial del llinatge. En la majoria de casos ens hem de remetre als orígens familiars en època medieval, cosa que contribueix a que la seva aparició en confongui amb la dels feus i la consolidació dels comtats catalans com a realitat política.

Una darrera consideració sobre el patrimoni ens porta a valorar com a capital més determinant dels béns immaterials d'un llinatge, el full de serveix a la monarquia sense cap ombra i una lleialtat constant a les dinasties regnants. Per aquest motiu, es pot dir que des dels inicis d'un llinatge, la constitució del patrimoni familiar no és tant una condició prèvia per a l'acció política, sinó una conseqüència directa d'aquesta (Fernández Trabal 2008:443). Per mantenir aquesta lleialtat i les relacions amb la monarquia i amb la resta de l'elit, el seu comportament polític era certament complex. Una de les qüestions claus en aquestes relacions amb la reialesa es trobava en la constant renegociació de les condicions de privilegis, donat que la llunyania de la cort des de Barcelona a Madrid, dificultava tenir el favor del rei. Per aquest motiu, moltes d'aquestes famílies en diversos moments al llarg de la seva història van haver de valorar si es traslladaven a Madrid, emparentant amb altres famílies del mateix rang a la capital, i d'aquesta manera s'acostaven a la cort o es quedaven a Barcelona i tractaven de mantenir el bon estat de les relacions. Un d'aquests episodis de "renegociació" es produí acabada la Guerra de Successió en la qual molts dels nobles van traslladar-se a

Madrid o bé es van quedar a Barcelona i en funció de l'opció política que havien pres en el conflicte van mantenir o van perdre els seus títols.

Cal tenir present que els estudis sobre la noblesa sempre s'han limitat a simples relats laudatoris sobre les principals cases o llinatges, reforçades per un aparell teòric basat en la genealogia i el blasó. Malgrat que no renunciaren a emprar aquestes eines en la recerca, és important que per obtenir una visió de conjunt més objectiva i més ajustada a la realitat cal combinar una visió de conjunt del grup social amb una microhistòria de la família per comprendre el seu paper, i en el nostre cas el del seu patrimoni artístic. Per tal d'estudiar aquestes elits, és important dirigir-se als arxius familiars i patrimonials per tal de definir-los, conèixer el seu comportament, la seva estructura interna, les seves funcions polítiques, els seus fons econòmics, el seu estil de vida o la seva educació i valors, a més dels recursos i mecanismes emprats per mantenir el seu domini social i patrimonial (Fernández Trabal 2008:430-431). Aquestes reflexions són bàsiques per als historiadors que desitgen estudiar les elits d'època moderna, però també hem de considerar-les fonamentals per als historiadors de l'art, ja que ens donen les claus de la interpretació dels béns artístics que encarregaven, posseïen, acumulaven i mostraven aquests llinatges. Per aquest motiu, per tal de presentar aquí diverses recerques sobre cases grans, també mal anomenades palaus, nobles del període que ens ocupa, i especialment en relació a les decoracions murals que aquestes poden allotjar, hem establert una metodologia de treball que parteix de l'estudi dels arxius patrimonials corresponents. Inicialment ens hem centrat en l'habitual genealogia per situar-nos en els territoris, patrimoni i personatges més destacats d'aquesta i posteriorment hem cercat la documentació que té a veure amb el patrimoni artístic, primer immoble i després moble corresponent a les darreres dècades del segle XVIII i primers anys del XIX. A banda d'inventariar i identificar part d'aquests artefactes artístics, com farem més endavant per exemple amb els quadres, hem relacionat la informació extreta d'aquests arxius, no només amb l'encàrrec de les fascinants pintures murals que decoren els murs de moltes d'aquestes

cases grans, sinó que ens hem ajudat de la documentació per tal d'interpretar la iconografia que en elles s'hi mostren.

2.2.3.Burgesia

Com ja hem vist en el l'Annex I, cal tenir en compte la irrupció de la burgesia entre les classes benestants barcelonines, que havien assolit l'ascens social a través de l'acumulació econòmica ja fos des de l'elit dels gremis o professions liberals o bé, i sobretot, pels seus negocis en la indústria o el comerç. En alguns casos, pel fet d'haver assolit aquest estatus se'ls ha considerat petita noblesa. A més, la seva imitació en les actuacions a la ciutat de la noblesa de sang va fer que seguissin els seus passos i hi adquirissin terrenys per tal d'ampliar el seu patrimoni immobiliari a través de la construcció de cases grans sumptuoses que els permetien fer ostentació pública del seu poder econòmic i social. L'activitat constructiva a la ciutat va créixer de manera important, accelerant així la creació del mercat immobiliari a Barcelona, ja que els immobles que hi havia eren insuficients per a la població en desenvolupament i per aquest motiu s'explotaren immobles o parts d'aquests com espais de lloguer vivendes - botigues, tallers, magatzems, etc-. En molts casos també van adquirir terrenys als afores de la ciutat, esdevenint una espècie de terratinents.

Molts títols nobiliaris tenien el seu origen precisament al segle XVIII, ja fossin atorgats per Felip V o bé per l'Arxiduc Carles, la majoria dels quals van tenir validesa durant un període molt breu, degut a la crema simbòlica que es va dur a terme l'any 1716 demostrant que no eren reconeguts, malgrat que alguns van ser rehabilitats posteriorment. La majoria d'aquests títols havien estat concedits per serveis a la monarquia o bé per compres, en un moment en què l'Estat necessitava recaptar impostos, i aquest procés es va fer habitual. Juntament amb el títol, la seva concessió implicava la participació i implicació en la vida ciutadana dels membres masculins de la nova aristocràcia barcelonina amb càrrecs com els de regidors de l'ajuntament, regents i/o oïdors de la reial audiència, consellers del rei, membres de la Inquisició, tesorers dels estancs i assentaments, alcaldes de barri, virreis, etc. La majoria



Mapa de la distribució de les fàbriques d'estampació a Barcelona l'any 1786 (*Indianes* 2013).

d'aquests càrrecs públics eren vitalícis i fins i tot hereditaris i no només donaven prestigi a l'individu en qüestió, sinó que ampliava o iniciava un full de serveis a la monarquia que pel fet de ser un *parvenu* no podia ser tan extens com el de la majoria de nobles.

La majoria de les noves classes benestants emergents estaven integrades per burgesos que s'havien enriquit a través del comerç, però especialment interessants resulten els casos dels industrials dedicats al negoci d'estampació tèxtil, més coneguts com fabricants d'indianes, el principal motor econòmic de la ciutat a partir de 1736 i al llarg de tot el segle XVIII. La indianeria contribuï de manera fonamental al creixement econòmic i a la transformació urbanística de la ciutat. Juntament amb el comerç exterior, les indianes van ser les protagonistes de la prosperitat barcelonina del segle XVIII. Es tractava de la principal manufactura de la ciutat, i cal considerar-la com el punt de partida del procés d'industrialització a Catalunya, ja des de les primeres dècades del set-cents. El seu nom,

indianes, procedia dels seus orígens asiàtics. Eren teixits nous de cotó, amb importants propietats higièniques, per la seva lleugeresa i facilitat en el rentat, i per la vistositat dels seus colors i estampats. A més, no només s'empraven per a la indumentària, sinó que tenien múltiples usos en la vida quotidiana i en la decoració de les llars. Per aquests motius, entre d'altres, va esdevenir un producte estratègic per situar Barcelona en el mapa europeu de la primera industrialització, i en poc temps es va convertir en una de les principals ciutats manufactureres del continent (*Indianes* 2013:9).

Per valorar la seva importància podem fer un breu recorregut per la seva història incipient. Tenim un primer esment d'aquesta activitat a la ciutat ja l'any 1712, però es tractava d'intents menors amb un teler en una vivenda. L'aparició de les primeres fàbriques però, cal situar-la entre 1736 i 1738, en un context de gran demanda que es donava a tota Europa d'aquests teixits procedents de l'Índia i de l'orient mitjà. Les monarquies europees, davant d'aquest fenomen optaren per dictar prohibicions sobre la seva importació i ús, per tal de protegir de indústria de la llana i la seda tradicionals. Aquesta oportunitat de negoci fou aprofitada pels mestres artesans i els comerciants locals que, amb la creació de companyies i societats mercantils, van reunir els capitals i els coneixements tècnics necessaris per fabricar les indianes a Barcelona. Degut al seu desconeixement de les tècniques d'estampació més innovadores, en una primera fase d'arrencada dels seus negocis, van contractar professionals experts estrangers, per tal que ensenyessin els seus treballadors o bé fins i tot perquè vinguessin a treballar a Barcelona. Tot i que no es pot considerar un creixement lineal, perquè estava directament lligat als períodes d'expansió, crisi i estancament de l'economia espanyola, cal tenir en compte que el desenvolupament de la indianeria a Barcelona fou espectacular i de retruc preparà el terreny per l'establiment del sistema fabril que al segle XIX suposarà l'arrencada de la Revolució industrial a Catalunya. De fet, les dades parlen per si mateixes: si l'any 1738 només hi havia la ciutat tres fàbriques que ocupaven 300 treballadors, l'any 1768 ja n'eren 22 amb 2.500 treballadors i el 1791 hi havia 84 fàbriques amb 12.000 treballadors (*Indianes* 2013:10).

El període de major auge de la indústria fou entre 1775 i 1808, tres dècades marcades per diverses guerres que limitaren el seu desenvolupament obligant a fer importants canvis estructurals. Tot i així, amb la definitiva obertura al comerç amb l'Atlàntic al 1778 es produí el definitiu procés d'especialització productiva que estimulà les iniciatives empresarials, especialment entre 1783 i 1796 que modernitzà la manufactura cotonera a Barcelona (*Indianes* 2013:10). Per tal de poder realitzar el procés d'estampació, s'importaven teles de lli del nord d'Europa, que arribaven a Catalunya en l'intercanvi de mercaderies amb aiguardents locals. Un cop pintades, aquestes teles es venien massivament a Amèrica. L'especialització esmentada es refereix a que l'estructura del sector es modificà i les fàbriques d'indianes barcelonines se centraren especialment en l'estampat de les teles i abandonaren el tissatge, tasca que desenvoluparen noves empreses dedicades a la producció de teles de cotó en cru, anomenades *empeses*, aprofitant la demanda de matèria primera de la indianeria. La major renovació però que es produí en el sector té a veure amb el desenvolupament de la filatura a Catalunya, a través de l'exportació massiva de llençols pintats a les colònies i la importació de coto de floca americà en bones condicions i preu. A més dels subministraments, també es produïren canvis tècnics, amb l'arribada de noves màquines de filar angleses entre 1784 i 1805 via França, com les jennies, les water frames i les mule-jennies amb les quals es crearen les primeres filatures mecàniques. L'aturada d'aquesta indústria, malgrat alguns entrebancs previs, fou prou brusca i generada per la Guerra del Francès, la pèrdua de les colònies i els enfrontaments interns (*Indianes* 2013:11). La indústria de la indianeria fou un pas fonamental en el camí de la indústria moderna, ja que posà les bases en diferents aspectes – econòmics, tècnics, infraestructurals i institucionals, per convertir Barcelona en el “taller general del reyno”, com afirmava la Junta de Comerç, primer pas per esdevenir poques dècades més tard la capital industrial d'Espanya (*Indianes* 2013:11).

El fenomen de les indianes també va participar de la transformació urbana, amb conseqüències en sectors molt diversos però sobretot relacionats amb la demografia i l'urbanisme, ja que l'augment del nombre de fàbriques i per tant de llocs de treball, va generar

un efecte crida cap a la ciutat per les oportunitats de millora social que oferien. En aquest context cal entendre el problema de l'habitatge, donat que en una ciutat emmurallada el creixement havia de produir-se de forma vertical i la transformació dels habitatges va generar el model de cases de veïns. A més, també va suposar l'aparició dels primers barris fabrils de la ciutat, inicialment en el Quarter de Sant Pere i més endavant a l'altra banda de la Rambla, creant un cinquè quarter a la ciutat, amb l'urbanització del Raval, el més important dels projectes d'eixamplament parcials que es van dur a terme a la ciutat i l'inici del procés d'enderrocament de les muralles. Més endavant, en la primera meitat del segle XIX també l'efecte d'aquesta primera onada d'industrialització transformà el pla de Barcelona amb la conversió d'algunes poblacions properes, com Sant Martí de Provençals, en pobles fabrils.

Cal considerar la irrupció de les indians com una contribució fonamental per al redreçament econòmic de Catalunya després de 1714, que troba la manufactura com a forma d'expressar la seva identitat (*Indians* 2013:20). Aquest procés també va tenir especial incidència en el comerç, a través de l'expansió del Mediterrani a l'Atlàntic, amb el desenvolupament dels intercanvis amb el nord d'Europa i les colònies americanes que establiren un model de comerç que integrava Barcelona, com a port principal de Catalunya, en el circuit del gran comerç internacional. L'èxit d'aquestes relacions es basava en l'exportació d'aiguardents al nord d'Europa i la reexportació de teixits nord-europeus. En aquests circuits cal entendre les noves rutes de creació i comercialització de les indians, els teixits de moda, creant una espècie de via mediterrània de la qual Barcelona en va treure un gran profit.

El procés d'industrialització a Catalunya s'inicià amb el sector cotoner, i va contribuir a situar Barcelona entre les ciutats més innovadores i dinàmiques econòmicament en els segles XVIII i XIX, un lligam amb Europa i alhora un factor de singularització en relació amb la resta d'Espanya (Sánchez 2012:189). La indústria cotonera va fer de Barcelona una de les grans ciutats industrials d'Europa; la més important, sens dubte, del sud del continent. Tal i com succeí a Mulhouse (Alsàcia) pocs anys més tard, la burgesia i els seus negocis van tenir gran

importància històrica per les seves manufactures cotoneres i pel lideratge industrial, esdevenint un dels principals centres manufacturers d'Europa, fins i tot a prop del volum de producció de Manchester. Aquesta manufactura no només va ser una especialitat catalana dins d'Espanya, sinó també una especialitat barcelonina dins de Catalunya, ja que va ser precisament a la capital on aquestes fàbriques van aparèixer l'any 1736 i on es va fonamentar el seu gran creixement durant el segle XVIII, gràcies a la facilitat per a la comercialització a través del port. Les fàbriques barcelonines eren de dimensions mitjanes amb una mitjana de 126 treballadors per fàbrica, una producció mitjana anual de 107.200 metres i una productivitat de 850 metres pintats per treballador i any. Amb aquests nombres, Barcelona se situava només un esglao per darrere de ciutats com Neuchâtel, Ginebra, Mulhouse, París, Nantes, Augsburg, Hamburg i Manchester (Sánchez 2012:190). Els motius relacionats amb el fet urbà i consolidats històricament pels quals la nova manufactura s'implantà i consolidà a Barcelona foren diversos: en primer lloc la tradició comercial i artesanal de la ciutat; el suport institucional de la Junta de Comerç; i fins i tot, la protecció de l'Estat. Aquests factors van permetre el funcionament de xarxes comercials, mercats, iniciativa empresarial, capitals i mà d'obra qualificada, l'especialització productiva del sector cotoner com a conseqüència dels decrets de lliure comerç. A partir d'aquesta situació, es donà l'aparició d'un gran nombre de fàbriques i el predomini de la petita i mitjana empresa.

Cal tenir present que es tractava de teixits produïts des de la segona meitat del segle XVII a l'Àsia, en ciutats com Alep i Esmirna, i des d'allà es difonien cap a la mediterrània occidental, a través de Marsella i Livorno com a principals ports redistribuïdors. Les indianes però, arribaren per aquestes vies a Barcelona en els primers anys del segle XVIII i la ciutat esdevingué de seguida un mercat important, fent de porta d'entrada de les teles cap a l'interior de Catalunya i a la resta de l'Estat (*Indianes* 2013:27). Per aquest motiu, i veient les noves oportunitats de comerç que els oferia aquest producte de moda, els comerciants, botiguers i menestrals barcelonins es decidiren a impulsar una indústria nova a la ciutat (*Indianes* 2013:28). El mercat consolidat d'indianes va promoure la creació de les primers

fàbriques locals entre 1736 i 1738, de manera que es pogués fer disminuir el nivell de les importacions, equilibrant així la balança comercial, i combinar-ho a més amb la manufactura i l'artesanat.

Àlex Sánchez, distingeix diverses etapes en el desenvolupament de la indianeria a la ciutat, precisamen marcades, no només per ls característiques tècniques de les fàbriques o a l'auge del negoci, sinó també estaven directament relacionades amb el rol social dels seus propietaris. Resulta interessant, en primer lloc, tenir en compte que la burgesia dedicada a la fabricació d'indianes va ser un col·lectiu pioner en actuar com a col·lectiu empresarial cohesionat en defensa dels seus interessos (Sánchez 2011 II:198). La primera etapa correspon a l'arrencada del sector entre 1736 i 1772, amb uns 80 empresaris entre els quals es trobaven Alabau, Alegre, Canaleta, Canals, Català, Formentí, Glòria, Guàrdia, Illa, Magarola, Pongem, Ribes o Sala, la majoria procedents del comerç i la menestralia. Aquest període es carateritza per l'impuls a la nova manufactura amb la contractació de tècnics estrangers i la creació de la Junta de Comerç (Sánchez 2011 II:199). La segona etapa, que se situa entre 1772 i 1808, destaca per l'augment espectacular dels industrials, al voltant de 400, com Alabau, Bosch, Canaleta, Canals, Castañer, Ciré, Clarós, Gònima, Illa, Magarola, Ortells, Pongem, Ramon, Ribas, Rull, Sala o Soler. Podem observar només amb el repàs dels noms més destacats com es combinen les famílies que arrencaren el negoci en l'etapa anterior amb altres que decidiren entrar en el sector, ja fos de nou o bé perquè, com a directors de fàbrica o operaris altament qualificats havien decidit donar un pas endavant i provar amb un negoci propi, com fou el cas de Gònima. D'una banda, l'especialització productiva de la dècada de 1790 va permetre que no fossin necessaris grans capitals per crear petites empreses i, d'altra banda, l'especialització tècnica especialment entre 1783 i 1808 va permetre que alguns assalariats fessin el salt a empresaris a través del seu aprenentatge (Sánchez 2011 II:209). En molts casos, aquests professionals coneixien els secrets de l'elaboració dels colors i del procés d'estampació, fet que els feia guanyar bons salaris i portar el govern mecànic de la fàbrica, que no només incloïa la part tècnica, també la gestió de la mà d'obra, com la contractació, etc. Aquesta generació de

fabricants, nascuts entre 1740 i 1760 van ser els personatges clau del sector en el darrer terç del segle per configurar i cohesionar el sector manufacturer creant les primeres organitzacions empresarials com la Companyia de Filats de Cotó l'any 1772 o el Cos de Fabricants de Teixits i Filats de Cotó l'any 1799. És important destacar però que l'especialització que suposà aquest auge, altres empresaris van lligar els seus negocis al filat i al tissatge, creant un segon sector al marge de les indianes pròpiament. Entre 1772 i 1796, els anys de màxim èxit de la indianeria, es van donar algunes de les aportacions tècniques més importants aamb tints i colors (Sánchez 2011 II:200). També Vicens Vives destacava el paper dels fabricants cotoners en la cristallització d'aquesta "segona generació burgesa" que fundà la Companyia de Filats (Delgado 1988:103). La tercera etapa, fora ja de la nostra cronologia d'estudi és situada per Sánchez entre 1814 i 1840 i es relaciona amb la generació del vapor, els primers industrials en el sentit modern, uns 730 empresaris nacuts entre 1780 i 1800, com Aranyó o Bonaplata. En aquest període trobem canvis tècnics i organitzatius d'importància, noves relacions exteriors a favor del nou marc liberal pel desenvolupament industrial (Sánchez 2011 II:201).



L'estampació del bac, dibuix de Pere Pau Montaña i gravat de Pasqual Pere Moles (AHCB, Secció de gràfics).

Segons Delgado, la coincidència cronològica entre el gran augment i la liberalització del comerç americà ha fet pensar els historiadors que la demanda americana fou l'estimul més important per a l'aparició del sector industrial modern barceloní. Martínez Shaw per exemple va seguir el creixement del sector coroner i va concloure

que la crisi de 1787, anys abans que les guerres de finals del segle, va limitar l'accés de la seva

producció a uns mercats que ja estaven saturats. Per aquest motiu, en la darrera dècada del segle, la concentració empresarial i la cerca de mercats alternatius a l'americà van ser-ne els elements principals (Delgado 2008:104). Les reformes de Floridablanca van permetre a partir de 1789 una ràpida recuperació del comerç colonial que estimulà les compres de teixits en cru catalans per reelaborar-los i enviar-los a Amèrica, tot i l'arribada massiva de teixits asiàtics més econòmics introduïts majoritàriament per la Companyia de Filipines (Delgado 2008:109). És important tenir en compte que la producció cotonera es va veure poc afectada per la situació colonial, ni les guerres amb Gran Bretanya que col·lapsaren en tràfic transatlàntic ni les crisis de 1787. Es pot concloure però que altres qüestions sí que hi tenien efectes com les crisis d'abastiment de 1789, que es repetiren al segle XIX (Delgado 2008:113). Entre els noms dels fabricants barcelonins s'observa de seguida l'absència d'empresaris procedents de l'aristocràcia, que més aviat trobaven el seu origen en les classes mitjanes. El seu funcionament i relacions internes era similar al de la noblesa amb un grau d'endogàmia molt alt, també com succeïa en altres indrets d'Europa (Sánchez 2011 II:204), ja que els comerciants i botiguers aportaven relacions mercantils i els artesans coneixements tècnics (Sánchez 2011 II:208). Com també es pot despendre d'alguns exemples esmentats, la transmissió de la fàbrica, el capital i els coneixements es feia habitualment per via familiar, primerament formant l'hereu en el negoci, posteriorment considerant-lo com a soci i en ocasions director tècnic o mecànic i finalment concedint-li en control del negoci, habitualment a la mort de l'amo. Aquesta transmissió familiar desgastava molt els negocis, ja que els descendents, en trobar-se la fàbrica en funcionament, no es preocupaven tant per aquesta com les generacions que l'havien creat i fet prosperar. Majoritàriament, aquests negocis desapareixien en tres generacions amb fàbriques creades per l'avi, mantingudes pel pare i liquidades pel nét. Aquesta situació era tan habitual a tota Europa que fins i tot se li va posar el nom del *Síndrome de Buddenbrook* a partir de la novel·la de Thomas Mann de 1901 en què es relata la història d'una família de comerciants Lübeck (Alemanya) que passa de l'èxit al fracàs en només tres generacions (Sánchez 2011 II:211).

Les indianes van alterar molts aspectes no només de les formes de producció, sinó també de les pautes de consum dels barcelonins, ja que es tractava d'un gènere de consum massiu al llarg del segle XVIII, emprat tant per vestir com per decorar la llar. En primer lloc, cal tenir present que aquestes fàbriques ja funcionaven segons els principis de la manufactura capitalista, amb un model de l'organització del treball i de la producció més propera a la indústria moderna que a la manufactura tradicional (*Indianes* 2013:33). Aquestes fàbriques eren una espècies de manufactura capitalista, per la seva manera d'organitzar el treball diferent de l'artesà o del domestic system (*Indianes* 2013:44), ja que en elles es concentraven tots els processos de producció en un espai únic i la divisió del treball es realitzava en el seu interior amb unes 18 activitats diferents amb els seus propis treballadors especialitzats, coordinats a les ordres de fabricants i majordoms en els diversos espais de l'edifici. Se les anomena protofàbriques perquè reuneixen algunes característiques de fàbrica moderna, més pròpies del segle XIX més avançat i de la Revolució industrial. També van ser innovadores perquè van generar una renovació en la indumentària a nivell higiènic i estètic, eren teles còmodes de vestir i a més tenien un preu assequible, un producte que habitualment s'hagués considerat de luxe però que va acabar esdevenint de consum massiu, gràcies als seus colors vius i els dissenys dels seus estampats (*Indianes* 2013:34). A banda del vestit, s'emprava per decorar la llar amb roba de llit, cortines, tapisseria de mobles. També per engalanar la ciutat i els espais públics com les façanes o les parts d'edificis centre de relacions socials com els teatres. D'aquesta manera la utilitat i la bellesa eren presents en la vida quotidiana dels barcelonins però també en les seves celebracions. Els fabricants, especialment els dedicats a la indianeria, esdevingueren al llarg del segle XVIII el nucli inicial de la burgesia industrial barcelonina. Podien procedir del comerç, de la menestralia o de la mateixa manufactura, i van impulsar la indústria cotonera a la seva transformació. Molts dels protagonistes d'aquesta arrencada industrial també procedien de gremis tèxtils, als quals es fan afegir dones, homes i nens arribats de la mateixa ciutat o jornalers procedents de zones rurals. La formació que rebien els treballadors en aquestes fàbriques era eminentment pràctica i, per aquest motiu es

desenvolupà amb especial interès dins les escoles creades i mantingudes per la Junta de Comerç de Barcelona (*Indianes* 2013:52).

Des de mitjan segle XVIII les fàbriques van contribuir a reestructurar l'espai urbà de Barcelona, amb la creació dels primers barris fabrils dins el recinte emmurallat i també els primers debats sobre el model de ciutat que s'estava creant. El desplegament de la indústria, el gran creixement de la població tant pròpia com la que havia arribat cridada per l'oportunitat de treball que la indústria oferia, i la contaminació d'aigües i falta de mesures higièniques, va portar a Barcelona a un punt crític de saturació a la primera meitat del segle XIX, amb el final d'un procés va mostrar les contradiccions del model de ciutat vigent fins aleshores (*Indianes* 2013:92). La ciutat manufacturera havia nascut intramurs en el barri de Sant Pere per la proximitat al Rec Comtal, que aportava el cabdal d'aigua necessari per a les indústries; ben a prop del Portal Nou, la sortida més important de la ciutat amb millors camins que facilitaven el transport; i a prop també dels terrenys de Sant Martí de Provençals, on es trobaven els prats on s'estenien i es deixaven assecar les teles tenyides per a la seva estampació. Aquest quarter era a més el que mantenia una major concentració d'artesans tèxtils des del segle XIV, ja situats en aquesta zona pels mateixos motius geoestrètics que acabem d'esmentar. Pocs anys després, s'inicià una expansió d'aquesta urbanització i industrialització amb l'enderrocament de la muralla de la Rambla i el creixement de la ciutat en direcció a la muralla de Sant Antoni, una zona fins aleshores majoritàriament ocupada per hortes i jardins a més dels monestir i convents de la ciutat i l'Hospital de la Santa Creu. Aquesta expansió en direcció a les hortes del Raval cercava terrenys més amplis i barats per permetessin créixer la ciutat encara horitzontalment, a més de vertical, i també establir un nou centre fabril protagonista de la modernització industrial a inicis del segle XIX amb les noves fàbriques de filar i els primers vapors (*Indianes* 2013:98). Aquest nou espai va tenir un gran impacte en l'espai urbà, no només per una major concentració fabril, sinó també per la seva convivència amb cases de veïns que amb el seu nou model vertical, allunyat ja de la casa artesana i motivada per la densificació de la població, donava una nova fesomia a Barcelona. Aquesta

situació genera debats i discussions ja a finals del segle XVIII sobre els perills de l'estabilitat social, la salubritat pública i ja a inicis del segle XIX sobre riscos d'instal·lar fàbriques intramurs, fet que es va acabar prohibint.

Donat que la majoria de fàbriques es van instal·lar a la nova zona urbanitzada del Raval, a partir especialment de la dècada de 1780, també molts dels burgesos industrials van situar-hi les seves luxoses residències com és el cas d'Erasme de Gònima, la família Bacardí o Magarola, com es pot veure en l'Annex III.

2.2.4. Àmbit religiós, els bisbes de Barcelona

Pel que fa a l'àmbit religiós, en la nostra investigació no ens hem ocupat de les obres que encarregaren els ordes religiosos, ni en la Catedral, donat que el nombre d'obres és ingent i, malgrat que habitualment el nombre d'encàrrecs d'aquest tipus també patia fluctuacions, era molt més constant que en altres àmbit que es veuen més afectats pels canvis socio-econòmics. D'altra banda, en el cas de la nostra investigació, el clergat representa el sector més tradicionalista de la societat, i per aquest motiu, el que percep en un grau menor les innovacions en tots els aspectes, també l'artístic. Si tenim en compte que una constant en aquesta recerca és l'estudi de la transició entre el barroquisme i les formes més clàssiques i acadèmiques que aniran introduint lentament el neoclassicisme, val a dir que tots els exemples i els artífexs que esmentarem són híbrids, es troben en un estadi intermig, però en un grau més o menys elevat entre aquests dos pols. Doncs bé, els encàrrecs religiosos són els més barrocs de tots, no només per estètica, sinó per ideologia, idiosincràsia, etc. Per aquests motius hem deixat fora del nostre estudi, els retaules, renovacions d'esglésies, capelles de la Catedral, monuments de Setmana Santa i altres manifestacions artístiques, el mecenatge de les quals procedia de l'àmbit religiós. Tot i això, un exemple ens ha semblat especialment pertinent, el cas del Palau Episcopal de Barcelona, ja que malgrat que es tractava d'un encàrrec realitzat per un clergue, es concreta en una forma d'arquitectura, pintura mural,

ostentació, i representació del poder que segueix les pautes dels altres exemples de cases grans i decoracions d'interiors d'àmbit civil, esdevenint una forma mixta en l'ús de les estratègies de demostració del poder, en aquest cas de la reivindicació del paper del bisbe.

Com dèiem, el poder religiós també participà d'aquest afany renovador de la ciutat, buscant intencionadament la afirmació del poder, que es fa evident en aquest cas, portant la seu episcopal a un altre nivell, des del casalot medieval amb algunes renovacions del segle XVI, a un fastuós palau barroc decorat amb un valuós programa pictòric que funcionava com a manifest de l'autoritat del bisbe, especialment visible en la decoració mural del Saló del Tron que descrivim en l'Annex III.

Bloc 3

Comerç

Venda i revenda de béns artístics

Bloc 3: Comerç. Venda i revenda de béns artístics

3.1.Mercat primari i mercat secundari al segle XVIII

Un dels conceptes que cal establir en enfrontar-nos a qualsevol estudi relacionat amb el comerç de l'art, té a veure amb els tipus de mercat o d'intercanvi que es poden donar en aquest context. Habitualment distingim entre el mercat primari i el mercat secundari com les dues principals opcions en un flux de compra-venda d'objectes artístics, a més de les seves variacions. Malgrat que es tracta de termes que han aparegut en relació a l'anàlisi del mercat artístic actual, creiem que són absolutament vàlids en casos històrics com el que ens ocupa i per aquest motiu ens en valdrem per estructurar aquest capítol, sense ser un anacronisme tot i les seves variants i diferents concrecions.

Per començar, cal definir aquestes categories per tal de poder situar-nos en context²⁸³. En primer lloc, el terme “mercat primari” fa referència a la venda d'obres d'art que són venudes per primera vegada, que surten directament del taller de l'artista. En segon lloc, el terme “mercat secundari” fa referència a la venda d'obres d'art que ja han estat venudes com a mínim una vegada. Com que ja no és venuda per l'artista en el seu taller, suposa la participació d'intermediaris de diversa naturalesa i per tant l'aparició en escena d'una sèrie d'oficis especialitzats en la revenda d'obres d'art que habitualment no treballen ni han tingut contacte amb l'artista. En el mercat secundari, el comprador pot ser algú que adquireix les peces per a la decoració o el gaudi o bé pot estar interessat en la seva revenda, una espècie de *dealer* però amb una consideració social molt diferent de l'actual.

Com veiem, aquesta divisió neix especialment de la procedència de l'obra o el tipus d'intercanvi que amb ella es produeix. Tot i que avui dia el mercat primari està integrat per marxants i galeristes que treballen directament amb els artistes, en el nostre cas, només

²⁸³ Termes descrits i definits extensament per diversos investigadors del mercat de l'art, per exemple, vegeu Boll (2011:11) o Vettese (2002).

podem parlar d'aquest sector en relació amb els artífexs de les obres. Pel que fa al mercat secundari, a continuació veurem artistes que s'especialitzen en la taxació i venda d'obres d'altres però també, malgrat que amb menys sortides que en l'actualitat, una gran varietat d'opcions per a la compravenda d'art, com encants, *almonedes*, botigues diverses, etc. Si reflexionem sobre quines peces es podien adquirir en cada sector en la Barcelona de finals del segle XVIII, en relació als exemples i casos que hem pogut veure al llarg de la investigació i especialment en el Bloc 2 i l'Annex III, situaríem en el mercat primari tots els encàrrecs que rebien els artistes, fossin de la magnitud que fossin. Aquesta era la seva principal via per guanyar-se la vida, ja que estaven limitats en molts casos en participar en altres tipus de vendes, com veurem més endavant. Pel que fa al mercat secundari, hi trobarem tota mena de vies per vendre i revendre aquestes obres a través dels diversos canals que anirem descrivint al llarg d'aquest capítol. Aquesta divisió, comporta a més una diferenciació d'aquelles obres que són inamovibles i/o pesades, és a dir, l'arquitectura, la pintura mural i l'escultura en diferents formats i materials de difícil transport. Ja fossin de caràcter civil privat, militar o religiós, aquestes obres es realitzaven per encàrrec i difícilment es movien o canviaven de propietari, pertanyent a l'àmbit del mercat primari²⁸⁴, com ja hem descrit en el Bloc anterior. Pel mateix motiu, pintures, gravats, dibuixos, escultures de dimensions reduïdes o devocionals, miralls, mobiliari, mapes, etc. eren mòbils, portàtils, transportables i per tant es podien vendre en diversos indrets com botigues, encants, etc. i pertanyien a l'àmbit del mercat secundari.

Ens ocuparem doncs en aquest capítol majoritàriament de la venda i revenda d'obres, habitualment lluny de l'artista, ja que era l'intercanvi més habitual en el comerç artístic de la ciutat, a banda dels encàrrecs directes que ja hem comentat. La comprensió d'aquesta qüestió ens permet fer un pas més en el procés de situar l'obra d'art en el seu context social. El mecanisme principal és dibuixar amb detall el rerefons social i urbà dels artistes barcelonins

²⁸⁴ També perquè en el cas de l'arquitectura, o inclús de la pintura mural pel fet de ser indestruïble de l'arquitectura on es troba sostinguda, ja no eren béns mobles, sinó immobles i per tant, en la mentalitat de l'aristocràcia, patrimoni familiar acumulatiu i que calia conservar i transmetre als successors.

del període i de la fortuna de les seves obres, i així assistir a la transformació del fet artístic i de la fesomia de la pròpia ciutat. En aquest discurs ens acompanyaran una gran varietat d'exemples concrets, relacions per les quals han estat fonamentals els inventaris *postmortem* i altra tipus de documentació, en part inèdita i en part ja publicada per altres investigadors, vista aquí des d'un angle diferent, també més social.

3.2. Vies de comercialització de l'art: el mercat secundari

Creiem que el llibre de Santi Torras, *Pintura Catalana del Barroc. L'auge col·leccionista i l'ofici del pintor al segle XVII*, és un exemple magnífic d'investigació sobre el mercat de l'art, dels escassos que s'han publicat al respecte al nostre país, no només per l'interès de la pròpia recerca, sinó també per la seva metodologia de treball i la seva estructura clara i lògica. Per aquest motiu, en aquest capítol seguirem una estructura similar i en farem referència en ocasions²⁸⁵. L'estudi de les diverses vies de comercialització de l'art, i sobretot de la pintura, i de com això encaixava amb el tarannà d'una societat urbana d'època moderna en concret, ha estat un dels temes que més recentment s'ha incorporat a la historiografia de l'art, especialment a França, Itàlia i els Països Baixos on han aparegut estudis d'interès²⁸⁶, malgrat que al nostre país encara no s'han presentat treballs similars, amb comptades excepcions. Això potser es deu a què Catalunya ha estat receptora de manufactures artístiques i luxoses i per tant no s'ha desenvolupat tant l'interès com en el cas que fos un territori productor i exportés, o dit d'una altra manera, que el flux mercantil i econòmic partís dels seus ports i fos generat per ells, enlloc de a la inversa²⁸⁷.

²⁸⁵ En el bloc 0 hem descrit la metodologia i l'estructura establerta per aquest treball, segons la qual estem treballant des de 2011. Per aquest motiu, l'encaix d'aquestes dues qüestions amb el plantejament del llibre de Torras ens ha permès reforçar aquestes bases i continuar treballant en aquesta línia amb major seguretat, tot que la cronologia del seu treball és anterior a la de la nostra investigació.

²⁸⁶ Veure el Bloc 0, apartat Metodologia.

²⁸⁷ En l'Europa de finals del segle XVIII, els ports exportadors de peces artístiques per excel·lència eren Anvers, Amsterdam, Marsella, Gènova, Liorna, Civitavecchia i Fiumicino (Roma) i Nàpols.

Tot i això, continua essent un tema d'importància que ens permet situar l'obra d'art dins del seu context social i valorar la consideració del paper de l'artista i la seva evolució a la Barcelona de finals del segle XVIII. Cal tenir en compte però, que no es tracta, com és evident, d'un mercat uniforme, sinó que trobarem diversos nivells en funció dels estaments socials que hi intervenen, descrits en el bloc anterior i l'Annex III. Per aquest motiu, també és clar que el nivell adquisitiu dels compradors es veurà reflectit en la qualitat de les obres. En una mateixa ciutat conviuen els escassos col·leccionistes àulics o aristocràtics, en el nostre cas noblesa i alta burgesia emergent, però també un mercat generat en els encants on trobaríem tota mena de ciutadans de classes més modestes. En aquest sentit, també identificarem diferents classes entre els artistes, aquella elit que aconseguia encàrrecs de les classes benestants i els que havien de vendre les seves obres per subsistir al preu més ajustat (Torras 2012:228).

És presumible que la majoria de pintures que es venien als encants eren de baixa o molt baixa qualitat, però conformaven el major gruix del mercat vulgar. Tampoc es pot descartar que algunes pintures de major qualitat també es poguessin trobar allà. Però els inventaris *postmortem*, principal font documental per a la reconstrucció d'aquest comerç, no especifiquen els autors, origen de les obres o qualitat estètica de les peces que s'hi esmenten, amb algunes excepcions. La pista més important sobre la qualitat de les peces l'hem de situar en el preu, que de vegades s'esmenta en les liquidacions de béns posteriors i ens permeten reflexionar sobre el valor que es donava a una peça. Cal tenir present, i aquestes dades anteriors o la seva omisió ens ho recorden, que hem de situar les diferents disciplines artístiques dins del mateix context social, mercantil i material que altres manufactures que es desenvolupaven a la ciutat. El sistema gremial continuava dominant els mercats, la creació i l'organització social i econòmica. Per aquest motiu, la introducció del sistema acadèmic

suposà un canvi important també en aquest sentit i va permetre la creació d'una elit de professionals que aconseguien els encàrrecs més importants²⁸⁸.

Si ens remetem als antecedents del mercat secundari, és a dir, de la compra “sense promotor” o sense encàrrec, trobarem el seu origen en la baixa edat Mitjana als Països Baixos, que van esdevenir pioners en la comercialització moderna de les arts. Per exemple, en els treballs de Montias (1996), anteriorment esmentats, se cita la tradició de crear recintes tancats o parcel·lats en galeries o llotges públiques d'edificis rellevants ubicats provisionalment i llogats als mercaders durant els dies de fira perquè poguessin vendre els seus productes; aquesta espècie de fira de mostres era anomenada *Pandt*, i fou organitzada per primera vegada a Anvers a mitjan segle XV (Torras 2012:231). Més endavant, ja al 1532 s'organitzà a la llotja de la mateixa ciutat, la *Schilderspandt*, és a dir, literalment la fira de quadres o pintures, fet que mostra la importància que adquirí la aquesta disciplina en la regió. Aquesta evolució ha de respondre necessàriament, no només a la demanda local, sinó també a l'exportació d'obres. Probablement els contactes holandesos amb Catalunya al llarg del segle XVI i XVII importaren, no només algunes obres i amb elles qüestions estètiques, sinó també un nou sistema de venda. Es tractava d'un sistema es corresponia necessàriament amb la producció d'obres i per tant els artistes començaren a treballar a l'engròs per a marxants o intermediaris, esdevenint ja un funcionament habitual, també a Catalunya. Un cop introduït aquest sistema de venda i per tant canviar l'estructuració del mercat també en el seu sector productiu, al llarg del segle XVII se substituï l'interès i l'arribada de peces dels Països Baixos per una nova influència francesa que augmentà fins a mitjan segle XVIII, amb algunes mostres encara molt presents en les darrers dècades del segle, sobretot en el camp del gravat i l'arquitectura i que se solapà amb el retorn amb força de la influència italiana que s'instal·là també al llarg del segle i culminant en els darrers anys a l'aixopluc de l'academicisme.

²⁸⁸ Ja hem vist aquesta evolució, la diferenciació social dins un sector i la creació d'una elit en el Bloc 2, especialment clar en el cas de l'arquitectura, però també en altres disciplines com la pintura o el gravat.

De la mateixa manera que ja havia succeït a mitjan segle XVII, el comerç de luxe augmentà a Barcelona a finals del segle XVIII, coincidint amb els períodes de creixement i bonança i reduint-se en el cas de les crisis i conflictes bèl·lics, ja que permetia una ampliació de les rutes comercials que portaven aquests productes a la ciutat i per tant també la varietat i la procedència. Precisament això es donà en un període en què el sector de mercaders catalans tornava a ser un estament destacat en la societat barcelonina, especialment des de la seva tribuna de la Junta de Comerç, i no només els mercaders locals, sinó també els agents que s'establien en diverses ciutats o països, tant dins d'Espanya com a l'estranger, com veurem més endavant.

3.2.1.Els botiguers de teles

En època moderna a Barcelona els botiguers de teles²⁸⁹ tenien el permís en exclusiva d'importació i vendes de gravats estrangers. Amb el pas del temps es pot observar com també es venien estampes i gravats en les llibreries i impremtes de la ciutat, malgrat que la documentació no és massa explícita i ens queda el dubte de si potser aquestes llibreries venien només aquells gravats que allà s'hi estampaven o també feien “revenda” d'altres llibreries i impressors, tal i com veurem amb exemples més endavant.

Si un pintor barceloní volia adquirir bons gravats italians, flamencs, holandesos i francesos, podia acudir a una botiga de teles, on sovint es venien gravats i quadres a més de tota mena d'objectes decoratius, “de regal”, merceria, etc.²⁹⁰; o bé, a les *almonedes* d'altres pintors difunts on aquestes peces abundaven i tenien millor preu (Torras 2012:240). Aquesta situació

²⁸⁹ Un botiguer de teles es dedicava a comerciar amb tota mena de productes que demostraven la intensa activitat exportadora i importadora de la ciutat, ja que en els seus establiment es posaven a la venda tota mena de productes que estaven de moda a tota Europa com teles, teixits i paper; objectes de plata; cartes i jocs; agulles i didals; canellobres; flascons de tota mena; raspalls; joguines; mitges; parament de la llar i tota mena d'objectes personals com plomes d'escriure, marcs de plata, rosaris, miralls, capsetes, rellotges, vanos, escriptoris, etc. (Garcia Espuche 2009:53). El nucli tradicional d'aquests botiguers es trobava al voltant de la Llotja amb alguns establiments destacats a la Plaça del Born, al carrer Bonaire o al carrer Vidreria, una zona de negocis emergents des de mitjan segle XVII (Garcia Espuche 2009:131).

²⁹⁰ Fins i tot algunes de les botigues de teles s'havien especialitzat en la venda de gravats d'importació.

comportà de retruc un cert endarreriment respecte als models, ja que habitualment eren estampes “usades”, tal i com apareixen en els inventaris, és a dir, que no eren noves i que per tant, pel simple fet d’haver pertangut a algú altre ja implicava un cert decaïment de temps respecte a altres països. Altres opcions eren també que alguns pintors estrangers, en exercici o que havien exercit, funcionessin com comerciants o importadors de làmines. D’altra banda, altres botiguers estrangers venien gravats d’importació que portaven dels seus llocs d’origen o aprofitaven els seus contactes comercials. Un exemple fora de la nostra cronologia és documentat per Santi Torras amb la botiga de teles que Mateu Mascaró tenia al carrer Bonaire, inventariada el 1685, on es venien 2512 estampes de Lió i Holanda, 8 llibres per aprendre a dibuixar, possiblement cartilles de dibuix, per familiaritzar-se amb un repertori per poder ser copiat. Amb tota probabilitat, botigues com aquesta deuen ser un lloc de trobada per als pintors de la ciutat, fet que de retruc explicaria el baix nivell del gravat local (Torras 2012:240-241).

3.2.2. Estampes, impremtes i llibreters

D’altra banda, també observem el paper fonamental que tenien els llibreters, especialment en la venda de gravats a la ciutat. Ho constatem en llegir els anuncis apareguts al *Diario de Barcelona*, en què es publicitava la comercialització d’estampes locals i estrangeres, per exemple en el cas de les estampes del Bust del Duc de Lancaster dibuixades per Francisco Rodríguez i gravades per Esteve Boix a Madrid, i que es venien a l’oficina del *Diario* en benefici dels pobres²⁹¹. És destacable que l’anunci especificava els artistes que havien fet aquest retrat, Rodríguez i Boix, ambdós alumnes avantatjats de l’Escola Gratuïta de Dibuix i pensionats per la Junta de Comerç. Sembla interessant també que en aquest cas les estampes es venien directament a la seu del *Diario*, de fet, una altra impremta. Pocs dies després, s’anunciava la venda d’estampes, també a l’oficina del *Diario*, de les quatre estacions de l’any i

²⁹¹ *Diario de Barcelona*, 31/01/1800.

les quatre arts nobles, per tant, una comercialització de models: “Noticias. En la Oficina de este Diario se hallan de venta por precio equitativo, ocho buenas Estampas á saber la quatro Estaciones del año, y las quatro Artes”²⁹².

El mateix any, apareixia una referència a la venda de gravats amb el retrat del Papa, fet per Coromina, nom amb què probablement es faci referència al gravador Josep Coromines, deixeble i ajudant de Pasqual Pere Moles. En aquest cas, les estampes es venien a la llibreria Agustín Roca a la Baixada de la Presó, ben a prop de l'oficina del *Diario*:

“Ventas. En la Libreria de Agustin Roca, baxada de la Carcel, se vende el Retrato de nuestro Santísimo Padre Pio VII; el qual segun las noticias mas seguras que han venido de Italia, es muy exacto en todas sus partes: su Autor el célebre Coromina”²⁹³.

Pocs dies més tard, s'anuncià de nou el retrat gravat del Papa, però en aquest cas es tracta d'una obra d'un altre gravador, Agustí Sellent i es venia en una altra llibreria:

“AVISOS. El verdadero Retrato de nuestro Santísimo Padre Pio VII felizmente reynante: esta estampa es una copia exacta del original, como lo atestiguan varios sugetos distinguidos de esta ciudad, que han sido testigos oculares; pues han tenido la feliz suerte de ver repetidas veces en Italia á este venerable Xefe de la Santa Iglesia: dicha estampa está grabada por Agustin Sellent, y se vende en su casa de la calle Ancha, y en la de Antonio Sastres esquina de la Frenería, en la baxada de la Cárcel”²⁹⁴.

Fins i tot esmentaven que es tractava de la vertadera, de més qualitat i més similar al Pontífex, probablement demostrant la competència entre gravadors i impremtes. Cal tenir en compte que aquest gravat es venia a casa del gravador Agustí Sellent i d'un tal Antonio Sastres, a la cantonada del carrer Freneria amb la Baixada de la Presó, un indret de Barcelona ple

²⁹² *Diario de Barcelona*, 17/04/1800.

²⁹³ *Diario de Barcelona*, 27/04/1800.

²⁹⁴ *Diario de Barcelona*, 25/05/1800.

d'impremtes i llibreries, també a tocar de l'oficina del *Diario* al carrer Palma de Sant Just, número 39.

En altres casos, es venien llibres amb estampes i models o fins i tot llibres d'història sagrada, història i art, com el cas que s'anunciava d'una gran obra, molt desconeguda d'altra banda, del gravador Francesc Boix amb una recopilació d'heràldica amb mes de 1500 famílies no recollides a l'*Adarga Catalana* de Garma i que havia elaborat durant vint anys. Considerem aquesta notícia interessant, donat que la representació d'escuts heràldics i segells era molt important en la pintura mural de cases grans d'aquest període, tal i com ja hem vist en l'Annex III. A continuació transcrivim la notícia:

“AVISOS. Francisco Boix, grabador de láminas y sellos. vecino de esta ciudad, participa al Público que tiene una obra concluida manuscrita, cuyo título es: RECOPIACIÓN DE LA NOBLEZA ESPAÑOLA. En ella se hallan mas de mil y quinientas familias de las ilustres casas del principado de Cataluña (de las que no hace mencion en su Adarga catalana D Francisco Xavier de Garma, secretario del Rey nuestro Señor), y una multitud de las de España, empezando desde el tiempo de la batalla de las Navas de Tolosa, hasta el presente: de las de Vizcaya y Navarra muchísimas; pero la mayor parte de las de Mallorca: todas sacadas de varios fragmentos antiguos y modernos. En la misma obra se da una noticia general de las ilustres familias que asistieron á la expulsion de los Moros, despues de haber inundado la provincia Tarraconense, y la mayor parte de España. El objeto que ha tenido el autor en el espacio de 20 años de trabajo que ha empezado en dicha obra, no es otro que las glorias y hazañas de la Nobleza patricia y bien del Público. Quien necesite alguna noticia de las referidas, se le dará sin paga, acudiendo para esto al referido autor, que vive en la calle de los

Mercaders, junto al arco que llaman de San Silvestre, que es inmediato al convento de Padres Dominicos”²⁹⁵.

En aquest cas, l’obra es venia només a casa del mateix Boix al carrer Mercaders i no en una llibreria o impremta. En aquest sentit, també en el *Diario* es publicitaven alguns llibres i tractats d’art importants, especialment per als artistes del moment. Un cas interessant el trobem el 16 de setembre de 1800 quan, arran d’un text sobre les Belles Arts, a mode dels articles introductoris i de temes diversos que incloïa la publicació, en ocasions de diversos dies de durada, aparegué una referència al llibre de Ceán Bermúdez, que s’acabava de publicar i es venien els tres primers volums –de la A a la O- a la consergeria de la Real Academia de San Fernando a Madrid:

“[...] Tal es el DICCIONARIO HISTÓRICO DE LOS MAS ILUSTRES PROFESORES DE LAS BELLAS ARTES DE ESPAÑA, COMPUESTO POR D. AGUSTIN CEAN BERMUDEZ, Y PUBLICADO POR LA REAL ACADEMIA DE S. FERNANDO. Este distinguido instituto, que ha encontrado en esta obra mas de lo que deseaba, pues contiene las noticias de los pintores al oleo, fresco, temple, iluminacion ó de miniatura, y de vidrio, de los escultores en mármol, de madera y barro, de los grabadores de láminas y en hueco, de los bordadores de imaginaria, de los plateros, de los rejeros, y en fin de todos los profesores, así naturales como extrangeros, que exercitaron en España qualesquiera de las artes deribadas del dibuxo, habiendola exáminado con la mayor detencion, así en la parte histórica, que el autor comprueba con documentos fidedignos, como en la facultativa con respeto á las descripciones, términos y juicios que contiene, ha mandado imprimirla á sus expensas, para instruccion de los jovenes aplicados que concurren á sus estudios, para ilustracion de los jóvenes aplicados que concurren á sus estudios, para ilustracion de los profesores y aficionados á las bellas artes, y para noticia de los extrangeros.

Constará este Diccionario de unos 6 tomos en 8º para la mayor comodidad del viagero, se publicará cada tomo inmediatamente que se acabe de imprimir, respecto que está concluida la obra, y que la imprenta de la viuda de Ibarra no la dexa de la mano. El lector hallará en el por el orden de los apellidos las noticias de cada profesor con la descripcion analítica de las obras mas señaladas que trabajó. Y para suplir la falta de enlace histórico, que no permite el orden alfabético, el autor descubre en la

²⁹⁵ *Diario de Barcelona*, 27/05/1800.

introduccion á su obra el origen, progresos, decadencia y restauracion de las artes españolas, y se publicará en el último tomo listas cronológicas de los profesores de cada arte, y una geográfica de los pueblos en que están las obras principales de cada autor, con el objeto de que el curioso viajero sepa la mano que trabajó las que hallare en las villas y ciudades del Reyno por donde transite.

En fin el lector verá demostradas en el prólogo de este Diccionario las justas causas que ha tenido el autor para no incluir en él las vidas de los arquitectos, que ofrece publicarlas en otra obra, que aunque distinta y separada formarán ámbas un solo cuerpo de historia artistica española; y que se anuncia el nombre del Exco. Sr. D. Eugenio Llaguno, que ha desempeñado este útil trabajo de los arquitectos con aquella exquisita erudicion y delicado gusto que ha acreditado en obras que ya disfruta el público.

Se venden los tomos 1º, 2º, 3º del Diccionario, que comprehende desde la letra A hasta la O en la casa de la misma Real Academia de San Fernando, calle de Alcalá, en el quarto el Conserge”²⁹⁶.

En la mateixa línia, també es publicà un anunci per la venda de l’obra de Palladio:

“Ventas: En el despacho de este Periódico darán razon de quien tiene para vender las obras siguientes: Andre Palladio, 4 tomos en folio mayor, todos con láminas y estampas”²⁹⁷.

Com que aquest sistema de venda era ben habitual, també hem localitzat anuncis que buscaven comprar algun d’aquests tractats, probablement artistes que no disposaven d’algun d’aquests exemplars, Per exemple, l’avís publicat per la compra d’un exemplar de Palomino:

“Avisos. Qualquiera sugeto que tenga el Museo Pictórico, de D. Antonio Palomino, reimpresso en Madrid en dos tomos en folio, y quiera venderlo, en el despacho de este Periodico le dirán la persona con quien tratará de su ajuste”²⁹⁸. Altres llibres d’estampes que es posaven a la venda i s’anunciaven eren models importants pels artistes del moment, tal i com hem vist que ja s’havien introduït a l’Escola Gratuïta de Dibuix. Sembla clar en el cas de les notícies del 23 de desembre de

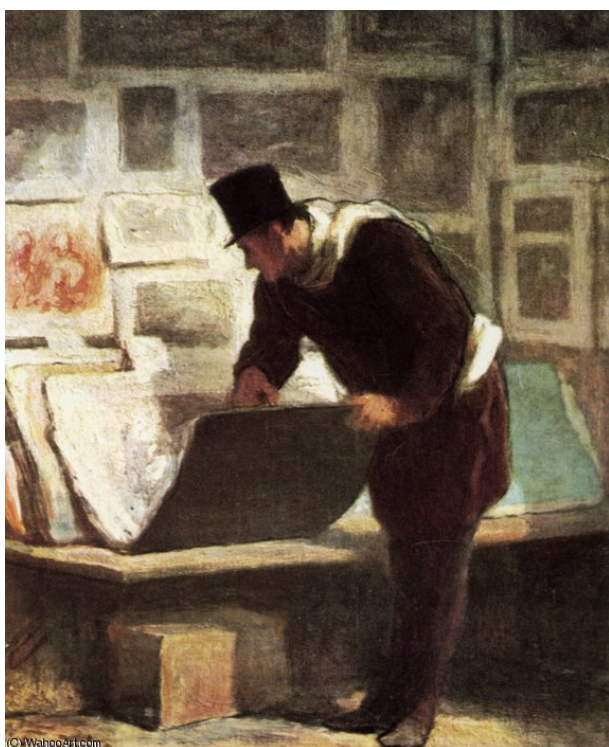
²⁹⁶ *Diario de Barcelona*, 16/09/1800.

²⁹⁷ *Diario de Barcelona*, 16/05/1802.

²⁹⁸ *Diario de Barcelona*, 02/07/1801.

1802: “Libros. Esculturas del Palacio de la villa Borghese, dicha Pinciana: 3 tomos grabados é impresos en Roma- Antigüedades de Ercolano también grabados en Roma. Se venden por comision en la oficina de este Periódico”²⁹⁹.

En aquest cas, cal destacar la importància dels models escultòrics clàssics de la col·lecció que els Borghese conservaven en la seva vil·la romana, així com el redescobriment i retorn a l'antiguitat clàssica fomentades en part per les excavacions de Pompeia i Herculà, finançades per Carles III, aleshores Carles VII de Nàpols.



Honoré Daumier, *Amateur d'estampes*, 1860, Le Petit Palais, París. Malgrat ser posterior, aquesta imatge recorda l'ambient de les Voltes dels Encants.

D'altra banda, gràcies als anuncis del *Diario de Barcelona*, hem pogut veure algunes de les tasques extremes que feien els gravadors, amb diversos exemples d'anuncis de targetes de visita:

“Grabado. Targetas en cartulina fina de varios gustos: las hai de las quatro estaciones del año, y de los doce meses, grabadas en Paris: se imprime el nombre que se encargue: se hallarán en la libreria de Joseph Cerqueda, calle de la Bocaría”³⁰⁰.

I també:

“Grabado. En las librerias de Roca en la baxada de la Carcel, y Jordi, en la Libretería, se continua

la venta de Targetas finas, enviteladas á la inglesa; y se ha completado la coleccion de los doce meses del año, con las quatro que representan las quatro partes del mundo; ademas las hay de diferentes dibuxos, tamaños y colores hasta setenta muestras diferentes, á precios equitativos:

²⁹⁹ *Diario de Barcelona*, 23/12/1802.

³⁰⁰ *Diario de Barcelona*, 18/03/1802.

en las mismas librerías se les imprime el nombre de letra como manuscrita á la inglesa, á seis reales de veinte y cinco hasta ciento por cada nombre”³⁰¹.

Malgrat que no indica l'autor dels dissenys que semblen fer per catàleg, creiem que els temes que s'indiquen en els anuncis són prou moderns i probablement estaven de moda, com les estacions de l'any, els dotze mesos o les quatre parts del món, algunes d'elles gravades a París i per tant d'importació i lluny de la temàtica religiosa més abundant. Aquesta qüestió també es feia evident en l'àmbit de la pintura:

“Ventas. En la oficina de este Periódico, se venden cuatro Láminas grandes, que representan las cuatro Estaciones del año, de buen grabado, con sus marcos y cristales, y se darán con la equidad posible”³⁰².

3.2.3. Corredors de coll i altres oficis derivats

En la societat de l'Antic Règim, dominava un sistema de relacions anomenat per Pere Molas com la “cascada de menyspreu” (1981:32-35) en què cada grup social intentava identificar-se amb el superior, eliminant allò que els separava, mentre que procurava distanciar-se del grup inferior exagerant al màxim les seves diferències. Per exemple, malgrat el modest nivell de vida de la majoria dels pintors, el simple fet de formar part d'una Col·legi –i no d'un gremi– i que les seves activitats fossin considerades artístiques i per tant superiors a les dels simples oficis manuals, van haver de veure com les seves obres podien ser venudes per personatges que pertanyien als sectors més baixos de la menestralia de la ciutat i que habitualment s'encarregaven del comerç de quadres i estampes: corredors de coll, revenedors de baixa estofa, i regatons, de major a menor consideració social.

³⁰¹ *Diario de Barcelona*, 19/03/1802.

³⁰² *Diario de Barcelona*, 14/07/1800.

La situació dels pintors era complexa en relació a la comercialització de quadres i gravats, ja que per un costat es trobaven limitats pels mercaders i els botiguers de teles, i per la part més baixa del sector, pels corredors de coll que gaudien de l'exclusivitat de la taxació, venda, organització i execució de la subhasta i els encants; per aquests motius, els pintors s'havien de limitar a la primera venda de les obres, encara que per la ciutat se seguissin venent obres seves, quedant exclosos del mercat secundari. En aquesta situació, no ens ha d'estranyar gens els continus plets que dirigien tant a altres gremis, com als aprenents que treballaven sense estar agremiats o bé contra tots aquells professionals que decidiren, a partir de mitjan segle XVIII, abandonar l'estructura corporativa i buscar més sort –i formació– en l'àmbit acadèmic³⁰³. Enmig d'aquesta política constant de litigis, també s'han de plantejar altres mesures que protegeixin el seu estatus i el de les seves famílies, per exemple en les actes del 20 de novembre de 1695 del Col·legi de Pintors s'acordà, a diferència d'altres gremis, que les vídues dels pintors podien tenir la botiga oberta durant un any i un dia després de la mort del seu marit³⁰⁴.

Alguns dels exemples que presentarem sobre aquest tema, ja van ser transcrits per Alcolea. Malgrat quedar fora de la nostra cronologia, i també de la seva, ens ajuden a entendre l'actitud bel·ligerant contínua dels pintors cap a altres membres del seu sector o sectors germans, que anirem intercalant. Degut a la escassetat d'informació que la documentació ofereix sobre intermediaris i altres agents del mercat, hem considerat incloure casos i exemples que apareixen en la documentació del període immediatament anterior en aquesta cronologia, tot i que ho hem considerat pertinent donat que la majoria d'exemples fan referència encara a un sistema gremial que introduí pocs canvis en el seu funcionament i estructura o els féu molt lentament, tal i com corresponia a la seva idiosincràsia.

Els corredors de coll, ofici molt antic i que havia estat regulat pel Consell de Cent, reservat només a catalans i ciutadans. A Barcelona, la gestió per part de l'administració d'aquest ofici

³⁰³ Veure Bloc 1, per exemple Plets del Col·legi de Pintors contra els Tramullas.

³⁰⁴ AHPB, Notari J. Llauredor i Satorra, man. 1695, fol. 441 (citat anteriorment per Alcolea 1959 I:34-36).

va ser abolida pel Decret de Nova Planta, però la majoria de professionals van continuar desenvolupant aquesta feina dins del gremi o per lliure. Interventor entre propietari venedor i comprador al comptat a les *almonedes* públiques de béns mobles de segona mà. De “coll” per l’obligació de pregonar les vendes cridant per les places i carrers anunciant la celebració de subhastes. Dins del gremi hi havia grans diferències, ja que un petit grup monopolitzava les subhastes que proporcionaven majors beneficis, mentre que la majoria s’havien de conformar amb el repartiment de la resta dels treballs i el seu nivell de vida es movia entre la pobresa i la misèria, fet que es detectava per exemple en el vestir, habitualment esparracats. Podien cobrar unes dietes per cada dia d’encant o bé una quantitat proporcional als béns encantats.

La venda ambulants, es tolerava a la ciutat com inevitable, però no agradava al gremis, com és el cas del Col·legi de Pintors, perquè els relacionava amb el més baix socialment, però també perquè els feien la competència; a més, els venedors ambulants podien afectar als encants i per aquest motiu, mentre s’estaven duent a terme, tant si es tractava encara de la marmessoneria, com si ja estaven els béns preparats per la seva subhasta en places, la venda ambulants estava prohibida en aquells precisos indrets. D’altra banda, per controlar les males praxis dins el gremi es prohibia fer compres en els encants amb l’únic objectiu de la revenda; no se’ls permetia vendre els seus propis béns o, si ho feien, havien d’estar encantats per un altre corredor. Per combatre aquesta situació tan habitual, el 19 de juny de 1692 el Col·legi de Pintors nomenà el síndic Jaume Fortuny per tal de vetllar pels seus interessos i perseguir aquells que venien quadres als carrers³⁰⁵.

Alguns gremis com el Col·legi de Pintors no veien amb bons ulls cap de les activitats que es desenvolupaven als Encants i, veient amb impotència com els botiguers es beneficiaven de la seva feina i el seu prestigi del qual ells mateixos no podien participar, iniciaren diverses accions per limitar la venda de peces artístiques als encants o, en el seu defecte, poder tenir algun poder sobre allò que es venia. Per exemple, aconseguiren que els cònsols del gremi

³⁰⁵ AHPB, notari J. Llauredor i Satorra, man. 1692, fol 309 vº (citada anteriorment per Alcolea 1959 I:34-36).

haguessin de donar el vist-i-plau a les peces que allà s'hi venien amb el pretext de mantenir un nivell mínim de qualitat però també per assegurar-se que les peces que es venien havien estat pintades per pintors col·legiats. Aquest és el cas que es recull a les actes del Col·legi de Pintors l'any 1723 quan s'acordà que a més dels col·legiats, els pintors llicenciats també podien treballar i vendre les seves obres públicament en botigues o altres indrets³⁰⁶. Altres casos els trobem en els embargaments realitzats el 17 d'octubre de 1728 pel mateix col·legi³⁰⁷ com a Pere Sanmartí, pintor de Barcelona, a qui li embargaren nou quadres que tenia en venda als encants per no haver estat revisats pels cònsols del col·legi; en conseqüència, Sanmartí aconseguí una llicència el 4 de desembre de 1728 i pagà la taxa corresponent per poder *remendar*, netejar i vendre quadres vells. Aquell mateix dia, Josep Mascaró també va ser embargat; Melcior Nogués examinà 118 quadres de sants i paisatges de tres pams d'altura i marc daurat, i va considerar que estaven ben pintats, però que Mascaró no els podia vendre, tant si eren nous o vells retocats. En un altre cas esdevingut l'11 d'abril de 1729 es va procedir a l'embargament de diversos quadres que Francisco Campmany tenia a la venda als encants, a més de quadres de sants i paisatges a Josep Mascaró³⁰⁸. Un nou embargament se'ls hi féu a tots dos als encants dos dies més tard.

Sembla evident que la bona pintura no es venia a les Voltes dels encants, sinó que se celebraven *almonedes* a porta tancada, privades, a les quals assistien convidats d'elit; és difícil conèixer el seu funcionament, ja que aquestes no han deixat rastre documental. Les vendes es feien *in situ*, es pagava immediatament i al comptat, no hi havia lloc per a reclamacions posteriors, no tenien protocols de funcionament, ni de seguretat, caucions o documents notariais. Probablement hi assistien dames de l'alta societat que aprofitaven aquests esdeveniments per establir converses sobre els objectes de luxe i les modes, i alhora els

³⁰⁶ AHPB, notari J. Llauredor i Satorra, man. 1723, fol. 411 (citat anteriorment per Alcolea 1959 I:49).

³⁰⁷ AHPB, notari Geroni Gomis, man. 1728, fols.152vº (citat anteriorment per Alcolea 1959 I:49).

³⁰⁸ AHPB, notari Geroni Gomis, man. 1729, fols.28 (citat anteriorment per Alcolea 1959 I:49).

marxants organitzadors, corredors de coll de l'elit del gremi, trobaven encàrrecs, clientela i escenaris adequats per desenvolupar la seva feina amb majors beneficis.

El nivell més baix del mercat barceloní era el dels *regatons*³⁰⁹ que venien pels carrers pintures velles, quadrets i estampes. Aquesta situació generava malestar en el col·legi de pintors, ja que rebaixava el seu art i donava mala imatge i reputació al seu ofici. Per moltes persones de la ciutat -no calia pertànyer a l'aristocràcia-, acostar-se als encants i portar-hi pintures o comprar-les no era del seu interès, especialment per la presència de una gran quantitat de població de l'estament social més baix que s'hi relacionava (Torras 2012:252).



José Antolínez, *El vendedor de cuadros* (1672), Alte pinakothek, Munic. Mostra un aprenent que no pot vendre les seves obres i té un regató com a intermediari

Tot i la mala fama dels corredors de coll, de segur que molts pintors s'hi relacionaven sovint, ja que en cas de no vendre massa quadres, probablement els corredors els comprarien en els mateixos tallers dels artistes, obtenint un millor preu els primers. Les possibilitats dels pintors de vendre fora de la botiga i treure beneficis directes de la seva feina eren escasses, especialment si no tenien titulació o només estaven llicenciats, ja fossin aprenents, oficials o mestres estrangers sense agremiar. Per aquest motiu, malgrat no poder participar-hi directament, els encants devien formar part de les possibles

sortides per a la comercialització de les obres d'un pintor de l'època. Malgrat que no se'n té constància documental, no seria estrany que alguns pintors

³⁰⁹ Aquest terme no és la denominació d'un ofici, sinó una condició social lligada a la marginació, propers als pidolaires.

diversifiquessin els seus negocis i exercissin de comerciants, botiguers de teles, que dins del seu mateix ofici, enviessin els seus aprenents a la venda ambulat amb les seves obres o a vendre-les als encants.

Els conflictes eren constants entre els artistes i els venedors dels encants pels motius exposats. Alguns exemples més els trobem el 15 d'octubre de 1728, quan diversos cònsols del Col·legi de Pintors, l'entitat més bel·ligerant amb aquestes activitats, es presentaren a la plaça dels encants i embargaren diversos quadres de tema religiós com un Jesús i Maria de quatre pams d'alçada amb marc, una concepció de 5 pams i mig, una santa Rita, una santa Gertrudis, un sant Antoni, etc. propietat del llibreter Francisco Campmany que els tenia allà en venda. L'home protestà perquè opinava que la seva activitat era un antic costum de la ciutat i que ja feia molts anys, sense concretar, que es venien quadres en aquell indret. Com a argument, afegia que a més estaven pintats per pintors col·legiats i per tant malgrat l'acord de cinc anys abans, la idea que es podien vendre pintures de pintors col·legiats però no dels només llicenciats continuava al carrer³¹⁰. També existia una preocupació per la introducció a la ciutat de quadres pintats en altres poblacions i destinats a ser venuts a Barcelona (Alcolea 1959 I:49) i es presentaren diverses denúncies de vendes de quadres que procedien de València, com per exemple el 2 de juny de 1723³¹¹. En la documentació apareixen altres casos com l'embargament l'11 de novembre del mateix any de 17 quadres de dos o tres pams i mig, amb marc de fusta daurada que tenia Josep Rius, revenedor del carrer Sant Pere més Baix; o l'embargament de vuit quadres petits al costat d'una barca anomenada "dels descarregadors", de dos o tres pams i dos més grans tots amb marcs de fusta daurada³¹².

Aquestes situacions mostren que la condició social de l'artista, a excepció d'una elit, no era gens benestant i que les seves condicions de vida eren humils, no només pel baix volum de

³¹⁰ AHPB, notari Geroni Gomis, man. 1728, fols. 151, 160 i 161 (citat per Alcolea 1959 I:49).

³¹¹ AHPB, notari J. Llauredor i Satorra, man. 1723, fol. 336vº (citat anteriorment per Alcolea 1959 I:49).

³¹² Més endavant ens ocuparem de casos similars, però en relació al comerç exterior.

vendes, sinó per les limitacions constants que els imposaven les normatives municipals, gremials, i posteriorment acadèmiques i les poques sortides legals que els quedaven per guanyar-se la vida, havent de treballar en ocasions al marge de la legalitat o fent ús d'altres mètodes menys ortodoxos.

3.2.4. Almonedes, subhastes i encants

“No se conoce a un hombre hasta que se le ha hecho el inventario. La autopsia enseña al cirujano enfermedades del cuerpo, pero calla en lo demás, y en mucho de lo que falta por saber tendrá que hablar el documento *post mortem*. Es solemne momento donde los haya aquél en que el notario inicia la tarea de inventariar.”

“Se entretenía entonces contemplando el incesante bullicio de la plaza, por la que tarde o temprano había de circular todo lo que en la ciudad entraba o salía por mar. Acertaba a vislumbrar a lo lejos, más allá del espeso trasiego, el lento ascender de hombres y carrozas por la rampa de acceso al paseo de la muralla, y distinguía finalmente con claridad las siluetas que, completada la subida, se recortaban aliviadas en el horizonte. Mientras tanto, junto al muro por el que asomaba la cabeza pasaban sin cesar los mercaderes que iban y venían de la Llotja, circulaban algunos muebles y enseres de fallecidos recientes, y se apresuraban tras ellos quienes pretendían adquirirlos en Les Voltes dels Encants, que desde la calle Trompetes hasta la de la Mercè ofrecían, entonces como ahora, un larguísimo resguardo para las subastas”.

Albert Garcia Espuche, *El inventario*

Els notaris formaven part de la vida dels barcelonins en època moderna i s'encarregaven de moltes qüestions diverses relacionades sobretot amb la documentació privada. D'aquestes tasques ens interessa destacar la presència del notari en la redacció d'inventaris *postmortem* i també del seu encantat al carrer (García Espuche 2009:388). Els documents s'havien de realitzar poc temps després de la mort de la persona; per exemple, les vídues tenien entre dos i tres mesos i els hereus un i davant de testimonis triats, amb un procés de durada variable, però habitualment de diversos dies. A l'inventari els seguia normalment l'encant o la subhasta pública del total o de part dels béns del difunt, generalment béns mobles i en ocasions també immobles. L'encant es realitzava quan feia falta líquid per pagar els deutes que derivaven de l'herència o bé per satisfer alguns mandats testamentaris com misses pel difunt, llegar diners

a tercers, etc. (Pagarolas 2004). Aquestes subhastes es feien seguint les últimes voluntats del finat, generalment sota de casa seva però també en llocs públics i concorreguts, com la Plaça del Born, davant de Santa Maria del Mar o prop de la Llotja, on es trobava l'espai porticat anomenat precisament les Voltes dels Encants. Habitualment participaven en les subhastes un dels marmessors testamentaris que recollia els diners, el notari, l'escrivent que anotava el que s'anava trobant, els testimonis, un corredor de coll que realitzava les crides a l'encant i s'ocupava d'organitzar-lo i executar-lo, i bastaixos per transportar els béns fins al lloc d'encantar (García Espuche 2009:389).

Els documents dels encants proporcionen informació sobre els preus de les peces, a través dels quals es pot deduir quines eren més assequibles i quines més cares i valorades. També altres qüestions quotidianes i socials com per exemple, la temàtica de les obres i per tant la importància de les creences i altres coneixements. Cal veure els inventaris com una documentació bàsica per comprendre la vessant social, però pel matix motiu, els encants ens mostren la vida econòmica, a més de social i quotidiana. A aquestes, cal sumar les diverses relacions que s'establien entre persona i béns o objectes. En el cas dels encants, la majoria de peces que es venien corresponien a una franja de preus més aviat baixa o molt baixa, tal i com es pot veure en la documentació respecte als quadres i estampes, però es tractava d'una qüestió uniforme amb tots els béns que se subhastaven. Molt poques peces eren venudes per valors alts i per tant, podem afirmar que els ciutadans no hi anaven a buscar grans oportunitats o peces singulars a baix preu, sinó que, com succeïa amb la resta d'objectes, el seu caràcter era més aviat massiu i de reciclatge i assequible a gairebé tots els nivells adquisitius (García Espuche 2009:390).

Els compradors que trobem habitualment en aquestes subhastes eren de tota mena i disposats a adquirir qualsevol objecte, incloses les peces artístiques. No només eren ciutadans, sinó

també, i en gran quantitat, professionals de la revenda³¹³. Alguns noms es fan molt presents entre els compradors habituals dels encants, sense tenir res a veure amb el difunt, com per exemple, Pere Paga³¹⁴ qui al 1782 va comprar la majoria de quadres encantats del pintor Manuel Arrau³¹⁵. En aquella ocasió, Paga va adquirir “quatre quadros medians de mitg cos, lo un de N^a S^a dels Dolors, altre de Sant Francisco de Paula, altre de N^a S^a de Montserrat, altre ab tres retratos de personas simples coneguts en esta ciutat y tres altres quadros sobre cartró, lo un de Sant Felip Neri y lo so ab país, y uns y altres sens guarnició, tots per nou lliuras, tretse sous y nou diners”; “dos quadros petits lo un de Sant Domingo y lo altre de Sant Antoni de Padua y Maria Santísima, per una lliura, dinou sous y deu diners”; “dos cuadros ab las efigies lo un del P. Fr. Hermenegildo, caputxí, lo altre de Ven. Oriol, sens guarnició junt ab dos testas per sis lliuras”; un retrato de la Venerable Clarina, una testa del Ven. Oriol y altre del pare Sans de Sant Sebastià, per dos lliuras y sinch sous”; “un quadro molt petit sobre cartró de N^a S^a del Socós per tres sous y nou diners; sis pahissos de fábula ab guarnició de colradura, per once lliuras y dinou sous; un quadro petit sens guarnició de N^a S^a ab lo Niño, per set sous y sis diners”; “sis quadrets de palm de varios retratos per una lliura y deu sous; un quadro de tres retratos de personas simples conegudas en esta ciutat, vell y esquexat, y algunas estampas, per divuit sous y nou diners”; “un quadret sobre cartró de N^a S^a del Carme per tres sous y nou diners”; “sis pahissos de cosas comestibles per set lliures y deu sous”; “sis quadros petits que son los sis Doctors de la Iglesia sens guarnició, per sinch lliuras y dinou sous; un quadro mediá, sens guarnició de la Presentació de Maria Ssma. al Temple, per set lliuras y deu sous; un quadro mediá, sens guarnició, de Christo en la creu, per preu de set

³¹³ Sembla interessant destacar que alguns d'aquests professionals de la revenda, com podien ser els robavellers tenien la seva Casa Gremial a les Voltes dels Encants.

³¹⁴ Els seus avantpassats amb el mateix nom consten entre els pellers de la ciutat que freqüentaven ja les Voltes dels Encants al llarg del segle XVII. Aquest gremi era un dels quals els seus agremiats, a més del seu ofici principal, també es dedicaven a la revenda, com es pot veure en els documents d'encant de l'època (García Espuche 2009:391).

³¹⁵ Inventari i posterior venda en pública subhasta dels béns del pintor Manuel Arrau, mort a Barcelona, realitzat el 23 de març de 1782. AHPB, Notari Jacint Baramon, man. 1782, fols. 83-88vº (transcrit per Alcolea 1959 I:257).

lliuras y sinch sous”. Les peces comprades per Paga, no deurien ser de gran valor a jutjar pels preus als quals les va comprar, destacant especialment el cost de sis paisatges amb temàtica de faules per 11 gairebé 12 lliures. En total estimem que gastà, només en les peces d’art i sense comptar tota la resta de béns que comprà en el mateix encant, 63 lliures, 7 sous i 4 diners, una quantitat considerable a l’època³¹⁶.

També hi solien comprar familiars o veïns, com per exemple, Pere Arrau -ignorem si germà o fill del difunt, ja que no s’especifica- que a l’encant va adquirir “quatre quadros, los dos de Jesús y Maria, altre de Sant Antoni de Padua y lo altre de Sant Francisco de Paula, tots sens guarnició per set lliuras”³¹⁷. Una tercera opció era l’assistència de companys de professió o oficis ben propers que acudien a comprar eines, instruments i altres estris relacionats amb la seva feina; és el cas de Josep Ribas –ens preguntem si es podria tractar del mestre de cases de la ciutat- que adquirí “sis quadros petits, pintats sobre cratró ab pahissos y difrerents animals, y alguns retratos, tots per sinch lliuras y sinch sous”³¹⁸. Tot i no dedicar-se a cap ofici proper, el mateix Pere Paga va comprar “unas paletas de pintar per tres sous y nou diners”³¹⁹. Malgrat l’especial afluença d’aquests sectors que acabem d’esmentar, els encants eren un lloc de trobada de tota la ciutadania, part de la vida social dels barcelonins on es creaven i alimentaven relacions socials.

El fet de la subhasta en si, era el que anomenem *almoneda*, és a dir, la venda de béns mobles en subhasta pública, de manera que aquests podien convertir-se en diners. Habitualment se celebraven en aquesta època amb béns *portmortem*, és a dir, amb les possessions d’una persona difunta que eren venudes pels seus marmessors, segons el que indica el testament,

³¹⁶ El sistema de monedes de l’època era certament complex, amb unes equivalències de 12 diners=1 sou i 20 sous=1 lliura. Per poder valorar la despesa cal tenir en compte que el 1799 el jornal d’un agremiat era habitualment de 30 sous, el d’un oficial de 24 sous i el d’un aprenent de 12-15 sous, en el cas per exemple dels mestres de cases o fusters < <http://marcel-mane.com/catala/economia/Economia%20historica.htm> > [5-6-2015].

³¹⁷ AHPB, Notari Jacint Baramon, man. 1782, fols. 83-88vº (transcrit per Alcolea 1959 I:257).

³¹⁸ AHPB, Notari Jacint Baramon, man. 1782, fols. 83-88vº (transcrit per Alcolea 1959 I:257).

³¹⁹ AHPB, Notari Jacint Baramon, man. 1782, fols. 83-88vº (transcrit per Alcolea 1959 I:257).

per tal de poder pagar les despeses immediates, el repartiment als hereus i el pagament d'obres de caritat relacionades amb la mort. També es podien organitzar sense que hi hagués un difunt, sinó amb els béns antics d'algunes famílies, generalment benestants. Aquest fet és interessant donat que només els estaments més alts de la societat subhastaven part dels seus béns en vida, probablement perquè tenien consciència de la moda i del que era vell i nou, a diferència dels sectors més humils que conservaven els seus béns tota la vida. A partir d'aquesta *almoneda*, les pertinences del difunt o de la persona quedaven disgregades, però si fem l'exercici de recuperar els inventaris previs, podem fer-nos una idea de la personalitat, gustos, cultura i altres qüestions relatives al difunt. En el procés previ, els béns eren inventariats, comptats, taxats i mínimament descrits. En aquest grup d'objectes més identificatius amb la persona, s'hi trobaven llibres i biblioteques, relíquies, joies, instruments musicals, escultures, sèries de dibuixos i estampes i pintures. Excepcionalment aquests objectes passaven íntegrament als descendents, o bé es repartien entre ells, o es liquidaven en subhasta.

En les *almonedes* el tractament de la pintura era habitualment agrupar-la el lots mes o menys unitaris, de manera que poguessin apujar el preu que difícilment s'aconseguirien si es venguessin les peces individualment. Les agrupacions podien dependre de sèries iconogràfiques, però no tenien perquè i sovint es disseminaven. En les liquidacions de béns de mestres artesans difunts s'hi reunien altres professionals i antics companys que cercaven obres, làmines i models, eines i materials que poguessin reutilitzar a bon preu. És el cas que coneixem per la intervenció en els encants del Col·legi de Pintors l'any 1728 en què s'embargaren sis quadres sense marc de quatre a cinc pams d'alt i ample del matalasser Josep Mascaró, el mateix que hem identificat anteriorment com botiguer de teles, i que també els venia als encants; l'home protestà, donat que les peces eren del difunt pintor Josep Vinyals, i per tant de "segona mà" i d'un artista que per haver traspassat no podia treure-hi benefici no negar-se a la venda i d'altra banda perquè al·legava que sempre havia venut quadres allà. Afirmava que era costum a la ciutat des de feia almenys setanta anys i acabà amb arguments

que fins i tot involucraven el Col·legi i els seus membres en aquell negoci, ja que manifestà que en diverses ocasions havia comprat quadres a diversos mestres col·legiats com Joseph Bal, Joan Baptista Perramon o Jaume Bosch i després els havia venut públicament en la plaça dels encants; per aquest motiu, Mascaró es defensà opinant que el col·legi actuava arbitràriament³²⁰

L'estat de conservació de les peces a subhastar era variable i habitualment proporcional al nivell adquisitiu del finat, precisament perquè podia disposar dels mitjans per mantenir netes i en bon estat aquelles peces. En els inventaris, no s'indica aquest estat, malgrat que s'emprin paraules que ens ho puguin semblar. L'ús dels termes *vell* i *nou* en les relacions de béns es refereixen habitualment a peces que segueixen corrents que encara estaven en voga o bé que ja no es portaven i hi havia noves modes; en el cas dels termes *usat* o *vell*, *a la vellura* o *a l'antigor* fan referència a si la peça ja era de segona mà, ja fos heretada o comprada a través de qualsevol de les vies que estem descrivint i, per tant, eren els més habituals i abundants en una casa. En canvi, els termes *nou* o *a la moda* són aquells que han estat comprats pel difunt o adquirits nous a les botigues o tallers al llarg de la seva vida, eren més escassos i es trobaven especialment en cases benestants. Aquestes distincions que recollien els notaris també distingien probablement el gust de l'objecte en concret.

És molt estrany sinó inaudit trobar taxacions o inventaris de béns particulars, artístics o de pintura, a Barcelona fins i tot entre les classes socials més altes, ja que estava molt arrelat el costum de fer les vendes immediatament després de l'inventariat dels béns *postmortem*, fet que en altres països resultava excepcional (Torras 2012:257). Aquesta qüestió resulta molt interessant respecte a la concepció de l'espai públic i la informació privada i/o confidencial i la seva consideració diversa en cada territori, donat que l'estimació de béns o els inventaris privats tenien caràcter patrimonial i intern per a la família, integrant-se en l'arxiu familiar o documentació domèstica, habitualment de llinatges nobles, ja que estaven vinculades al

³²⁰ AHPB, notari Geroni Gomis, man. 1728, fols. 151, 160 i 161 (citat per Alcolea 1959 I:49).

patrimoni històric i familiar inalienable, divers de l'inventari que calia fer a partir de la mort d'algú, malgrat que gran part d'aquesta informació sortís igualment a la llum. De tota manera, i pel que fa a l'art, especialment a la pintura, difícilment es taxaven i inventariaven obres de tanta qualitat i preu que requerissin un document o tràmit especialitzat i per tant no es feien taxacions privades ni particulars.

Cal tenir present, en tractar aquest tema, l'escassetat de la poca documentació conservada relativa a les *almonedes postmortem* i la seva organització entre la noblesa barcelonina, així com de referències de vendes de quadres o altres peces entre els seus membres, que lògicament haurien de ser potencials i incipients col·leccionistes. Això possiblement es degui a que eren actes que es feien internament i sense notari com en les subhastes privades, o bé perquè no es produïen amb tanta normalitat amb què es pugui pensar.

Si tenim en compte què requeria una subhasta d'aquesta mena, primerament calia aixecar un inventari dels béns de difunt per part d'un notari; s'havia de buscar un corredor de coll, i establir una data i un lloc per a la celebració d'aquesta. Entre les classes més altes, de vegades tenien lloc fins i tot a la Llotja, o en altres casos a les Voltes dels Encants, com ja hem esmentat. Cal tenir present que la presència dels corredors deuria causar malestar entre els mercaders, però facilitava les gestions per a tothom, ja que allà es trobaven les taules de canvi, etc. Era un lloc prou ample i concorregut per poder endreçar les peces, netejar-les, i contractar el corredor i els bastaixos per transportar-les. En ocasions, l'assistència a les subhastes era una activitat equivalent al joc, ja que permetia als barcelonins de més diners d'ostentar la seva riquesa en un espai públic com aquest. Amb les variants que estem veient, és evident que s'estava produint una consolidació natural del mercat de l'art que oferia als potencials compradors una varietat prou gran de preus segons la qualitat i els gèneres de les peces. És important destacar que en escasses ocasions es pagaven preus alts pagats als encants per peces soltes, sinó que en aquests casos es tractava majoritàriament de sèries temàtiques completes. El fet que no s'esmenti el nom dels artistes en les actes notariales, fa pensar que

aquest fet no es tenia en compte a l'hora de vendre o comprar una peça i que tampoc afectava al preu establert d'aquestes.

Precisament en qüestió de preus i pagaments, la remuneració dels artistes no sempre es feia de manera ordinària, sinó que en ocasions es pagava en espècies, per exemple assumint la manutenció dels aprenents, pagant els retaules del que treien de les almoines els ordes monàstics, etc. (Torras 2012:284). Pel que fa al paper d'aquells que avui anomenaríem marxants, val a dir que van assolir un estatus social més allunyat dels botiguers, venedors ambulants i altres figures de l'ofici esmentades anteriorment. Aquests personatges, es dedicaven a cercar i vendre sobretot pintura d'antiquari, és a dir antiga, o bé dels tallers dels millors mestres. D'aquesta manera, podem dir que un sector de les nobles arts ja tenia consideració de bé de luxe, tot i que circulava en cercles molt delimitats. Per aquest motiu, aquests marxants tenien relacions habituals amb famílies nobles que eren compradores, però també podien ser venedores, en les *almonedes* més selectes. La seva figura, que també podríem considerar ja un *connaissanceur*, tenia prestigi pel seu expertisatge des del punt de vista d'aquests sector socials que ja també podríem considerar col·leccionistes. Alguns d'ells havien estat pintors o descendents de famílies de pintors. Aquesta situació es va donar a tota Europa, però Barcelona va quedar molt al marge d'aquest tipus de mercat i possiblement cap quadre o peça de primera línia podria haver estat comprada a la ciutat, no tant perquè no es tingués la capacitat de reconèixer la qualitat d'aquest tipus de peces, sinó perquè difícilment algú podria estar disposat a gastar la suma de diners que això suposaria, a més de les despeses per als intermediaris. Només a través d'una institució com la Junta de Comerç -o l'Escola de Dibuix- es podien ordenar còpies de Rafael, compres d'un alt segon nivell potser com Lanfranco o estampes de diversos artistes de gran qualitat.

En canvi, en el cas del mercat mitjà, es pot veure un flux continu de vendes de pintura i altres peces artístiques i la seva bona acceptació social. Es tractava de peces molt heterogènies, com còpies o falsificacions dels grans mestres italians a falta de peces originals d'aquesta qualitat. També es disposava d'agents i intermediaris en altres països no necessàriament dedicats en

exclusiva a l'àmbit artístic en indrets com Itàlia (Torras 2012:291). Alguns exemples ere personatges que hi estaven destinats per qüestions polítiques, diplomàtiques o comercials, i a més aprofitaven per adquirir béns artístics, com fou el cas de José Nicolás de Azara o altres casos de mercaders.

En aquest apartat, hem pogut constatar com la documentació, tant a través dels inventaris postmortem, com els encants o fins i tot els plets del Col·legi de Pintors ens han permès reconstruir alguns dels mecanismes de compra-venda d'obres d'art a la ciutat. Malgrat que molts dels exemples presentats queden fora de la nostra cronologia de treball, hem cregut important la seva aportació per tal de poder recomposar els costums i infraestructures d'un comerç artístic que a finals del segle XVIII encara romanien.

3.2.5. Es ven. Anuncis d'art a la ciutat

Una altra mesura molt habitual, i probablement efectiva vist el gran nombre d'exemples que es conserven, són els anuncis en el *Diario de Barcelona* per a la venda de quadres i estampes, d'artistes locals i/o estrangers. Aquestes notícies ens permeten establir quines novetats arribaven a la ciutat, en què treballaven els artistes, quines peces es movien per Barcelona, quin abast tenia el que avui anomenaríem “comerç internacional”, etc. Entre els més habituals, trobem aquells que simplement pretenien la venda d'alguns quadres o estampes que ja no es volien, que formaven part d'un lot d'una subhasta, que gestionaven els revenedors o que, en alguna ocasió, els artistes exposaven a la premsa per captar l'atenció dels ciutadans, com el que aportem a continuació:

“Ventas. Se venden varias Pinturas muy buenas al oleo, en quadritos pequeños, y entre ellas hay una Virgen y un San Agustin: en la última casa de la calle del Conde del Asalto, pasada la del señor Galofre, casa de Prats, darán razon de su dueño, quien las hará ver”³²¹.

³²¹ *Diario de Barcelona*, 13 de junio de 1800.

Altres anuncis però, tot i semblar igual de senzills, ens mostren un rerefons de comerç important, per exemple:

“Ventas. En el Despacho principal de esta Periódico darán razón de quien tiene para vender diez Quadros con sus marcos y cristales, hechos en Inglaterra, que representan la desgraciada suerte de Carlos I, Rey de Inglaterra³²², desde que se casó, hasta que le mataron”³²³.

Davant d'aquesta informació, cal destacar en primer lloc, que es tractava de deu quadres d'història, centrats en un tema molt habitual sobretot en el gravat des de mitjan segle XVII, i que, no només era un assumpte forani –anglès en aquest cas-, sinó que estaven fets a Anglaterra, tot i que lamentablement no se'ns indica l'autor.

A continuació, adjuntem un altre anunci important, que en aquest cas sí ens indica l'autor de les obres, un primera espasa de la pintura europea. Es tractava d'una estampa d'un cavall d'Anton Van Dyck (1599-1641)³²⁴ gravada per Raffaello Morghen (1758-1833) qui, a més de provenir d'una família –sembla que d'origen alemany- de gravadors³²⁵, es formà sota la tuela del famós Giovanni Volpato. El fet que Morghen gravés Van Dyck –recordem que era pintor de Carles I d'Anglaterra des de 1632- i que el cercle del seu mestre tingués relacions directes amb Londres, ens fa pensar que potser aquestes làmines tenien alguna relació amb les pintures angleses anteriorment esmentades, si més no, en la seva via per arribar al mercat barceloní. Lamentablement, les referències que ens dona el *Diario* són ben escasses:

³²² Carles I fou un rei despòtic i absolutista que suspengué el Parlament anglès per aconseguir fons per finançar diversos conflictes bèl·lics i finalment fou jutjat, condemnat i executat l'any 1649.

³²³ *Diario de Barcelona*, 28 de Noviembre de 1795.

³²⁴ Els dibuixos, esbossos i pintures de cavalls que el pintor va realitzar van esdevenir objecte d'interès dels seus deixebles que imitaven les seves representacions, tal i com es pot veure a la col·lecció de la National Gallery de Londres <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/style-of-anthony-van-dyck-the-horses-of-achilles>> [10-8-2015].

³²⁵ Recordem que el nom de pila de Morghen era Raffaello Sanzio, tota una declaració d'intencions, estètiques en aquest cas, del seu pare dedicat al mateix ofici; quelcom similar podríem dir respecte a Mengs, el nom de pila del qual era Antonio Rafael, un homenatge del seu pare també pintor a Antonio Allegri da Correggio i Raffaello Sanzio, referents indiscutibles de l'artista i teòric bohemí.

“Venta. En el despacho de este Diario se halla de venta el Caballo de Wandick, grabado por Morghen id. Seis Estampas iluminadas, que representan unos buques mercantes de diferentes naciones, las que se han de comprar juntas”³²⁶.

Malgrat que no s’especifica l’autor de l’obra original, creiem que aquest gravat del cavall de Morghen continuava en venda anys més tard, o bé es tractava d’un tema certament habitual, ja que en un anunci del 2 de setembre de 1802, se’n oferia un altre:

“Ventas. Están en venta cinco famosas Estampas, tres gravadas por el célebre Rafael Morghen, una de ellas conocida por el Caballo, otra por el Descanso de Egipto y la otra por el Tiempo y sus Estaciones; y las otras dos gravadas por el hábil Juan Volpato, conteniendo asuntos mitológicos: en el despacho de este Periódico darán razon de donde se debe acudir, y se darán á precios equitativos”³²⁷.

En aquest cas s’afegia al lot d’estampes, dues executades pel mestre de Morghen, Giovanni Volpato (1735–1803) un famós gravador venecià, a més d’arqueòleg, marxant d’antiguitats i escultor de figuretes de biscuit, que amb el seu trasllat a Roma l’any 1771 gravà les estances i les llotges de Rafael al Vaticà i de la decoració mural d’Anibale Carracci al Palazzo Farnese, a més de nombrosos monuments de la capital italiana.

D’altra banda, hem localitzat altres notícies on es parla d’obres de grans artistes que es trobaven a la ciutat a disposició dels compradors. El primer que ens crida l’atenció és la rellevància dels pintors que s’esmenten: Correggio, Veronese i Guido Reni, entre d’altres que no s’especifiquen. En segon lloc, és interessant que es venguessin a casa d’un comerciant - probablement en una botiga- anomenat Ribas, però es comenta la intervenció en el negoci d’un tal senyor Chapuy, que ens fa pensar en un soci o contacte comercial estranger del primer, de pas per la ciutat i que portava peces artístiques de qualitat. Per últim, s’esmenta el

³²⁶ *Diario de Barcelona*, 08/11/1800.

³²⁷ *Diario de Barcelona*, 02/09/1802.

nom del pintor francès Henrique L'Evêque, del qual fins avui no en tenim constància documental, és a dir, que deuria de ser algun dels artistes estrangers que estaven instal·lats a la ciutat:

“Avisos. Los sugetos deseosos de ver ó comprar Quadros pintados por autores muy célebres, como son los Corregge, Pablo Veroneze, Guide, y otros, podrán acudir á la habitacion del señor Chapuy, que la tiene en casa del señor Ribas, comerciante, calle de los Escudillers, donde Henrique L'Evêque, pintor, los enseña desde las doce hasta la una”³²⁸.

Sembla bastant probable que les peces que venien eren còpies dels artistes esmentats i és difícil relacionar aquests autors amb peces que poguessin ser venudes com obra seva, tot i que Fontbona i Durá catalogaren entre les “Obres presumiblement perdudes” de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona i posterior Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi³²⁹ una *Sacra Família* de Correggio³³⁰ i *Cleòpatra morint de la picada d'un escurçó* de Guido Reni³³¹, obra que possiblement coincideixi amb una peça del mateix tema documentada en l'inventari post-mortem de Pasqual Pere Moles:

“ITT. Un Quadro ab sa guarnicio de fusta, qual quadro es una pintura al oli, que representa la Cleopatra quan las vivoras acaban sa vida, estimat dit Quadro â setanta sinch lliuras”³³².

Aquesta peça va ser taxada amb un preu prou alt -75 lliures- com per tractar-se d'una bona còpia de Guido Reni.

³²⁸ *Diario de Barcelona*, 30/01/1802.

³²⁹ En endavant RACBASJ.

³³⁰ Inventariada en el catàleg de 1825 sense nº, en el de 1833 nº 96, 1837 nº 55 o 111, 1847 nº50 com Miquel Àngel, 1866 nº 216 sense autor i 1913 nº 274 sense autor (Fontbona-Durá 1999:337).

³³¹ Inventariada en el catàleg de 1833 nº2, 1847 nº166, 1866 nº66 com escola bolonyesa, 1913 nº 75 com escola bolonyesa (Fontbona-Durá 1999:338).

³³² Relació de béns de Pasqual Pere Moles. AHPB, Notari Francisco Portell, Quart. Prot. Testamt 1796-1797, Inventari, fol. 442-442v; Barcelona 10/13-XI-1797 (transcrit per Subirana Rebull 1990:315).

El mateix any 1802, s'anuncià la posada a la venda d'una col·lecció de miniatures molt completa amb retrats dels més grans artistes i que incloïa alguns dels grans noms de la història de la pintura:

“Ventas. Una casa de este comercio tiene encargo de ver si podrá proporcionar en esta la venta de una preciosísima coleccion de miniaturas sobre cobre executadas en esmalte ó porcelana, á saber: quarenta y seis retratos de los pintores célebres que ha habido en distinguidos siglos, todos con sus nombres, sacados de los mejores originales que existen en las preciosas galerias de Europa: Un quadro en miniatura de nueve figuras, representando Hércules en medio de la virtud y el vicio, miniatura del famoso quadro de Rubens; uno idem que representa la Virgen llamada la Zingarella



Retrat anònim del miniaturista Joseph Macpherson (1774), National Gallery of Portraits, Londres.

de Correggio, en la galeria de Dresde; uno idem colateral al antecedente, representando á Santa Maria Magdalena, de Anibal Caraci, en la galeria de Gubria de Florencia: uno idem que representa una Sibila persica de un pintor excelente: uno idem colateral al anterior de otra Sibila de distinto estilo: un ovalo miniatura del famoso quadro de la Virgen llamada de la Silla por Rafael de Urbino, sobre marfil; una miniatura que representa Magdalena acostada, executada sobre marfil; una caxa de concha con círculo de oro, y retrato de la muger de Makferson: otra idem de marfil con círculo tambien de oro, y una Venus con una palomita; un retrato de una Sibila en esmalte; dichas preciosidades son obra del célebre Makferson, que falleció en Florencia en el año 1790, bien conocido por la reputacion que ha adquirido su sobresaliente genio; si algun aficionado gusta tratar de la compra de dicha coleccion, y enterarse

de sus circunstancias, se servirá conferirse con el editor de este Periodico, el qual les dará razon de los señores que se hallan con el referido encargo”³³³.

En aquesta col·lecció es comptaven representacions de grans obres de Rubens, Correggio, Anibale Carracci, Rafael fetes per un pintor anomenat Macpherson, pel que sembla bastant conegut en el seu moment, i que s’especialitzà en miniatures en esmalt o porcellana sobre coure. Possiblement es tractés del pintor Joseph, James o Giuseppe Macpherson³³⁴. Pel que fa als retrats, podrien formar part de la col·lecció de 224 còpies d’autoretrats d’artistes del Palau dels Uffizi de Florència que el col·leccionista i mecenes anglès Lord Cowper va encarregar a Giuseppe Macpherson (1726-80) que presentà les miniatures al rei Jordi III en dues tandes o remeses, l’any 1773 i 1786. El pintor seguia el models dels autoretrats originals amb gran exactitud, malgrat que només representava el cap i les espatlles, a més d’afegir-hi els noms a la part baixa. Cap de les miniatures estava signada, i per tant, s’obre la possibilitat que també es tractés de còpies, i només en l’autoretrat de Macpherson que es va incloure en la col·lecció va inscriure: “Giuseppe Macpherson / Autore della serie”. Avui la majoria de les peces originals d’aquesta col·lecció formen part de la Royal Collection Trust³³⁵.

Macpherson va néixer a Florència l’any 1726, fill de Donald Macpherson, un lacai al servei d’Alexander, segon duc de Gordon. Va ser alumne de Pompeo Batoni (1708-1787) i s’especialitzà en la pintura de miniatures i els retrats en esmalt a Itàlia, França i Alemanya, establint-se finalment a Florència. Cal tenir en compte que en ocasions se’l relaciona amb James Macpherson pintor documentat a Londres i París al 1754, però no es pot afirmar que fossin la mateixa persona. L’any 1776 se’l va descriure per ser un artista amb un talent especial per a la pintura sobre esmalt i per ser gairebé l’únic pintor a tota Europa que posseïa

³³³ *Diario de Barcelona*, 28/07/1802.

³³⁴ Se’n conserva un autoretrat de 1778 a la National Portrait Gallery amb numero d’inventari NPG D10968 <<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw19954/Giuseppe-or-Joseph-or-James-Macpherson?LinkID=mp19735&role=art&rNo=0>> [10-8-2015]

³³⁵ Catàleg on-line de la Royal Collection Trust: <<https://www.royalcollection.org.uk/search/site/giuseppe%20macpherson?page=1>> [10-8-2015].

tal perfecció. Sembla que tenia una llista de clients en què es comptaven alguns dels monarques i dignataris europeus més importants. L'any 1778 se'l convidà a afegir el seu autoretrat³³⁶ a la col·lecció de retrats de grans artistes del Gran Duc de Florència que ell mateix havia executat, decisió recolzada per Giuseppe Pelli, aleshores director dels Uffizi. A partir d'aquesta data, ja no es té constància documental de l'artista, malgrat que en cas que realment es tractés d'aquest artista i les informacions publicades al *Diario* fossin precises, podríem datar la mort d'aquest pintor a Florència l'any 1790. Tot i això, dubtem que totes aquelles miniatures que no són retrats de pintors fossin obra de Macpherson, donat que no es coneix cap altre gènere pintat per l'artista fora dels esmentats retrats.

Un altre cas curiós, és el de l'anunci d'una subhasta pública onze escultures de marbre amb uns baixos relleus del mateix material, que no s'havien venut en una altra subhasta el 9 d'agost de 1802. Es diu que "existian antes en la Real Aduana" però l'ambigüetat dels termes emprats ens fa dubtar de si eren escultures que formaven part de la decoració de la Duana, fet poc probable, o si potser havien arribat a la Duana i allà s'hi estaren exposades fins a la seva subhasta. També podria ser que fossin peces d'importació italianes, ja que s'especifica que fins a la nova subhasta del dia 12, es podran veure en un magatzem de la casa del que sembla un mercader o cònsul comercial de la Ligúria:

"Avisos. No habiéndose verificado ayer la subhasta de las once Estatuas ó figuras de mármol, las que existian antes en la Real Aduana, se previene al Público que el Jueves 12 del corriente, á las 9 de la mañana se venderán en pública subhasta y al mayor postor dichas once Estátuas, con unos baxos relieves tambien de mármol, que se hallan en el almacen de la casa que habita en la calle de los Abaixadors el Comisionario de Relaciones Comerciales de la República de Liguria"³³⁷.

³³⁶ Conservat a la Royal Trust Collection amb el nº d'inventari RCIN 421255.

³³⁷ *Diario de Barcelona*, 10/08/1802.

El dia 11, en l'apartat d'*Avisos* es repeteix l'anunci al *Diario* però amb més protagonisme del text que en l'exemplar anterior i es repeteix “todo lo que existia antes en la Real Aduana”³³⁸ i el 12 d'agost, dia de la subhasta, tornà a aparèixer paraula per paraula³³⁹. Sembla que l'assumpte de les onze estàtues s'hagués d'acabar el dia de la subhasta, ja que en els dies següents no aparegué cap altra referència a aquestes peces, però observem com en un annex del *Diario* del 27 d'agost, reapareixeren en un altre indret:

“Ventas. En la calle Santa Anna, en el almacen de Serapio Santgerman, en frente de casa Foxar, se hallan de venta once Estatuas de mármol, propias para el adorno de jardin y varios baxos relieves de lo mismo, las que se venderán juntas ó separadas como mas acomode al comprador, á precios muy equitativos: igualmente están de venta varias Piezas de mármol, propias para varios adornos y usos”³⁴⁰.

Pel que es pot deduir del text, l'home anomenat Serapio Sangerman podria ser un professional de la revenda, un *dealer* o marxant de l'època, que comprava lots de peces a un preu per poder revendre-les posteriorment més cares i potser per separat –tal i com s'especifica en l'anunci. Lamentablement, pel fet de vendre's en pública subhasta, no s'especifica el preu de les peces ni la temàtica, ja que aquestes dades ens permetrien acostar-nos a una identificació o, com a mínim, a una primera valoració. L'11 de setembre de 1803, s'anunciava una venda de quatre figures de marbre amb les estacions de l'any i quatre baixos relleus de marbre que podrien ser una part del lot que acabem d'esmentar. Es venien a casa d'un botiguer, com dèiem, negoci habitual per a la revenda de peces d'art, i sembla que les havien venut per separat: “Ventas. Hay de venta quatro Figuras de mármol, que son los quatro Tiempos del año, de estatura de ocho á nueve palmos, y quatro baxos Relieves

³³⁸ *Diario de Barcelona*, 11/08/1802.

³³⁹ *Diario de Barcelona*, 12/08/1802.

³⁴⁰ *Diario de Barcelona*, annex, 27/08/1802.

tambien de m  rmol:   qui n acomode podr  acudir en casa del señor Tomas Vidal, tendero, que vive en la esquina de la plaza de la Trinidad, enfrente de la Loteria”³⁴¹.

Una altra vegada Guido Reni és el protagonista dels anuncis del *Diario*, amb una obra que sembla una còpia de la d’aquest artista conservada avui al Museu del Louvre:

“Ventas. De un quadro original de Guido, que representa David con la cabeza de Goliath en la mano, el editor del Periódico dir  quien lo vende. En la oficina de este Diario darán razon del sugeto que vende 12 Quadros nuevos, de Santos, y bien pintados”³⁴².

De nou la terminologia de l’ poca  s críptica i el terme *original* sembla referir-se a que realment es tractava d’una obra de Reni, tot i que resulta difícil de considerar-la aix . En aquest cas, calia dirigir-se al *Diario* per a la seva compra, una gestió que caldria fer amb un tal Pere Màrtir Formentí, qui venia el mateix quadre a casa seva gairebé un mes i mig més tard:

“Ventas. En la calle den Avi  , núm. 18, al lado de la Loteria, en casa de Pedro Màrtir Formenti, hay para vender un Quadro original de Guido, representando   David, con la cabeza de Goliath en la mano. En la misma casa hay un Dem crito y Eraclito, tambien para vender”³⁴³.

Desconeixem a quina obra es refereix en darrer terme, però podria tractar-se d’un sol quadre que represent s ambdues figures. Ens preguntem si podrien fer referència a l’obra de Rubens amb aquest t tol³⁴⁴ o a les *Teste* de l’Escola d’Atenes de Rafael. Precisament Rubens era un altre dels artistes que sembla formar part del canon i apareix en una altra notícia:

³⁴¹ *Diario de Barcelona*, 11/09/1803.

³⁴² *Diario de Barcelona*, 19/09/1802.

³⁴³ *Diario de Barcelona*, 31/10/1802.

³⁴⁴ L’*Her dit i Demòcrit* de Rubens fou pintat l’any 1603 per encàrrec del Duque de Lerma. Avui es conserva al Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

“un magnifico quadro original de Rubens, que representa la Visitacion de Ntra. Señora”³⁴⁵.

En el *Diario*, un cop passada la visita reial a la ciutat dels monarques Carles IV i Maria Lluïsa de Parma, que es desenvolupà entre l'11 de setembre i el 4 de novembre de 1802, també podem veure referenciada la fortuna de moltes de les obres, monuments, decoracions efímeres, etc. que es van realitzar en el seu honor i per decorar la ciutat. Trobem un exemple el 22 de abril de 1803, quan s'anuncià la venda de peces i restes de materials que es van emprar per construir el famós pont que unia el Palau Reial amb la Duana:

“Ventas. En casa de Francisco Gotanegra, galonero, en la orilla del Rech, cerca de la Pescadería, se venden Columnas, Capiteles y Basas de las que sirvieron para el Puente del Real Palacio, á precios equitativos”³⁴⁶.

3.2.6. Es pinta, s'esculpeix. Artistes que s'anuncien

De la matixa manera que acabem de veure exemples de peces més o menys singulars que es venien a la ciutat, també hem localitzat a la premsa de l'època notícies i anuncis d'artistes que es volien donar a conèixer. És interessant destacar que la majoria eren pintor, gravadors o escultors forans o que havien passat temps a l'estranger i que, en arribar a la ciutat i sense contactes en ella, deuriem provar d'obrir-se camí a través d'aquesta mena de publicitat.

En primer lloc, aportem l'exemple d'un retratista en miniatura, arribat de la Toscana:

“Aviso. El señor Juan Marras, retratista de miniatura de S.A.R. el Gran Duque de Toscana, hallándose de vuelta de Italia, que con esta ocasion ha aumentado su coleccion de miniatura. Convida de nuevo á los funcionarios á verla; y en el mismo tiempo se ofrece imitar qualquiera

³⁴⁵ *Diario de Barcelona*, 07/06 i 16/08/1794.

³⁴⁶ *Diario de Barcelona*, 22/04/1803.

difícil fisonomía: vive en la misma casa, en la Rambla enfrente de Sta. Mónica, casa número 129, segundo piso, y tiene la muestra en el balcon”³⁴⁷.

Malgrat que no hem pogut trobar documentació sobre cap pintor ni miniaturista que respongui al nom de Juan Marras, és interessant destacar que el seu nivell deuria ser considerable, ja que segons s’indica hauria treballat pel Gran Duc de la Toscana. A més, com a crida per captar nous clients, convidava a visitar el seu taller on es trobaven exposades les miniatures que ell mateix havia realitzat i portat d’Itàlia, a mode d’exposició. Un altre pintor arribat de la Toscana, en aquest cas francès, s’anunciava un mes després:

“Avisos. Antonio Toulzar, pintor frances en miniatura y en grande, recién venido de Florencia, en donde ha exercido su arte con distincion por el espacio de algunos años; ofrece sus servicios al Público de esta ciudad, y aunque no le toca encarecer la excelencia de sus obras, con todo se lisongea que merecerán alguna estimacion de los profesores: habita enfrente de la rectoria del Pino, casa número 2, quarto principal”³⁴⁸.

La majoria d’informacions aparegudes són molt vagues i no concreten l’estatus del pintor, fet que ens fa pensar que es tractés de publicitat que avui anomenariem “enganyosa” o que no diu tota la veritat. Feien ús de tota mena de recursos, com veiem per exemple:

“Avisos. Un pintor académico en una academia de una de las principales ciudades de Francia, y conocido en esta por los muchos retratos que ha hecho y los que ha reparado, habiendo ya algunos discípulos á quienes enseña el arte de dibuxar y pintar, ofrece sus lecciones á las personas que gusten aprender dicha arte en su casa; tiene también varios quadros para vender, repara los viejos y posee el secreto de poner estos en lienzo nuevo, y como si fuesen nuevamente hechos: vive en la plaza de la Verónica, en la escalerilla de la casa de D. Esteban de Aldebert”³⁴⁹.

³⁴⁷ *Diario de Barcelona*, 01/09/1800.

³⁴⁸ *Diario de Barcelona*, 21/10/1800.

³⁴⁹ *Diario de Barcelona*, 19/11/1801.

Sorprèn que un pintor que està mostrant les seves credencials concretés tan poc i esmenti que es acadèmic, sense dir per quina acadèmia -“de una de las principales ciudades de Francia”. A banda dels seus serveis com a pintor, també s’oferia per donar classes de dibuix.

Un altre retratista en miniatura arribat d’Itàlia s’anunciava:

“Aviso. Luis Mall, retratista de miniatura, que acaba de llegar de Italia, de donde trae copias de los originales mas primorosos, por lo que convida á los aficionados á este noble arte á verlos en su casa: entre ellos verá el retrato muy natural de S.M. el Rey de Etruria. Se ofrece dicho retratista á imitar al natural qualquiera fisionomia por dificil que sea, y no cobrará su trabajo si con puntualidad no executa lo que promete, y queden satisfechos los que le honren manda: vive en la Rambla, en frente de Santa Mónica, en un entresuelo de las casas de Seguí”³⁵⁰; o bé un altre retratista francès: “Avisos. Ha llegado á esta ciudad un Retratista, frances de nacion, el qual ofrece desempeñar puntualmente qualquier retrato que no sea puntual: los sujetos que quieran valerse de su habilidad, podrán acudir á la calle de los Escudillers, al tercer piso de la escalerilla que está al lado de la tienda de quincalla del señor Vaille, en donde preguntarán por el señor Félix, quien dará razon del mencionado Retratista, y enseñará varios retratos en que se podrá ver su habilidad”³⁵¹.

La majoria d’aquests artistes es vantaven de poder assolir la més gran semblança amb el retratat, a canvi de no cobrar si el client no quedava satisfet. Altres, feien servir recursos més moderns i/o sofisticats per aconseguir-ho, com el retratista que s’anunciava el 25 de juny de 1803 i que emprava una màquina per realitzar els més ajustats retrats:

“Avisos. El retratista que se anunció algunos meses hace, y que ha hecho muchísimos retratos con la máquina matemática llamada fisionotrace, renueva su aviso para las personas que no lo hubieren sabido, como tambien para los extrangeros: vive en la

³⁵⁰ *Diario de Barcelona*, 01/09/1802.

³⁵¹ *Diario de Barcelona*, 18/09/1801.

plaza de la Verónica, tercer piso de la casa de D. Estéban Aldebert”³⁵². Aquesta màquina, anomenada fisionotrace -o *physionotrace* originalment en francès-, es tractava d’un aparell de la família del pantògraf inventat per Gilles-Louis Chrétien l’any 1783. Era una espècie de cambra obscura que permetia mitjançant un joc d’ombres, representar la silueta del retratat amb gran exactitud³⁵³.

Només un mes més tard, aquest artista tornava a anunciar-se:

“Avisos. En el Diario de 25 del pasado, el retratista que tiene la màquina matemàtica llamada fisionotrace, omitió prevenir que solo por la mañana puede ocuparse en retratos, reservando las tardes para dar lecciones á un número fixo de discípulos desde las tres hasta la noche; igualmente previene que le sobran algunas horas desocupades, en las que podrá dar sus lecciones á quien las gustara; vive siempre en la plaza de la Verónica, casa de D. Esteban Aldebert”³⁵⁴.

En aquest altre avís, s’oferia també per donar classes de dibuix a casa seva.

Altres pintors sí que demostraven una experiència i trajectòria artística considerable i, per aquest motiu, creiem que esmentaven amb molta més concreció algunes dades personals i professionals que feien l’anunci més creïble al potencial client, per exemple:

“Avisos. Don Alexandro de Courri, discípulo de la academia de pintura de Paris, que acaba de llegar de Madrid, en donde ha tenido el honor de retratar en miniatura á personas de la mayor dinstincion, y conocido en esta ciudad, en donde ha hecho varios retratos, y entre ellos el del difunto D. Pasqual Moles, que tuvo la bondad de apreciarlo; espero este profesor que llegando á ser conocido por sus obras, merecerá la confianza de los que gusten emplearle, y se contentará

³⁵² *Diario de Barcelona*, 25/06/1803.

³⁵³ Funcionament del fisionotrace a la web *Projection systems*:

<<https://projectionsystems.wordpress.com/2009/09/10/physiognotrace/>> [10-8-2015].

³⁵⁴ *Diario de Barcelona*, 25/07/1803.

con un precio muy equitativo; vive en la Rambla, en la puerta que está entre el tapicero y el marmolista, casa número 31, al tercer piso”³⁵⁵.

En aquest cas, tot i tractar-se d'un pintor que tampoc hem pogut documentar, Alexandro de Courri era deixeble de l'Acadèmia de Pintura de París i inclús havia passat per Madrid, abans d'establir-se a Barcelona, on sembla que ja era conegut. També era retratista miniaturista i exposava que entre els diversos retrats realitzats, es trobava un de Pasqual Pere Moles -que ell mateix havia vist i per tant, hauria de ser anterior a 1797, any de la mort del gravador-, una peça que Courri emprava com a reclam per aconseguir clients.

Pel que fa a l'escultura, hem pogut localitzar diversos anuncis que en fan referència, tant per l'exposició i venda d'algunes peces, com per l'oferiment dels artistes per a executar-ne de noves o per donar classes. Per exemple, trobem referències al taller d'un escultor anomenat Friscornia i que s'oferia per realitzar escultures de marbre per decorar interiors com sales, galeries i salons o bé exteriors com jardins, fonts, etc., a més de vendre altres escultures ja fetes i que fan referència a antics models clàssics:

“Avisos. Don Domingo Friscornia y compañía, profesores de escultura, hacen toda clase de Figuras de mármol para salas, galerias, jardines, surtidores; ademas que tienen en venta una Estatua de la Cleopatra de Roma, copiada de lo antiguo, de quatro pies en proporcion, y dos Niños para surtidores: viven en la travesia den Guardia, en las casas del señor Prat, enfrente de un tornero”³⁵⁶.

En la majoria de casos, s'especifica que els artistes que s'anuncien, són professors del seu art i que per tant, a més de fer publicitat de les seves obres i del seu taller, es donen importància i s'ofereixen per donar classes, tal i com també feia l'escultor anomenat Chiappe:

³⁵⁵ *Diario de Barcelona*, 22/10/1801. El mateix anunci, paraula per paraula, apareix al *Diario* el 17/12/1802.

³⁵⁶ *Diario de Barcelona*, 12/12/1802.

“El professor Don Joseph Chiappe, que tiene colocada su galeria de Estatuas en el Escudo de Francia³⁵⁷, desea explicar su gratitud á los muchos favores que experimenta de tan benigno Público; y así empleará en su obsequio quantas habilidades posea; por lo qual no solo manifestará y enseñará á los aficionados los conocimientos y buen gusto de la escultura, sinó que tambien instruirá á quien los deseen en las demostracions de anatomia, por la mañana de diez á dos de la tarde, y de las quatro de la tarde á las diez de la noche, pagando dos reales de vellon por persona”³⁵⁸.

Sembla però, que les escultures exposades eren figures de cera, ja que només tres dies després s’anuncià que continuava una exposició de figures d’aquesta naturalesa en el mateix lloc:

“En el Escudo de Francia, calle Nueva de San Francisco, se continúa la exposicion de la Galeria de Estatuas de cera, las que merecen la aceptacion de los profesores y aficionados, teniendo la satisfaccion un professor de que un pintor de merito esta comisionado para copiar un quadro, que es el grupo de la muerte de Raquel. Está abierta dicha Galeria desde las 9 á las 2, y por la tarde desde las 4 hasta las 10 de la noche; y entrada es á dos reales de vellon por persona”³⁵⁹.

3.3. La diversitat del consum en el comerç artístic

En comparar els inventaris i els béns dels seus propietaris, podem arribar a establir certes categories o conceptes, com pot ser el de públic artístic. Ens plantegem com reconstruir la complexitat i varietat d’aquest públic en la Barcelona de finals del Set-cents. Les dificultats són múltiples, donat que malgrat l’interès fonamental de la documentació, aquesta no és tan detallada o específica com desitjaria l’investigador. Ens trobem amb entrebancs com la falta de diferències explícites entre els objectes “de moda” o més moderns i els més antics o vells; malgrat que en ocasions es poden interpretar alguns termes com *vell*, *usat* o *nou* en aquest sentit.

³⁵⁷ El Escudo de Francia era una famosa fonda barcelonina, situat al carrer Nou de sant Francesc i que, o bé tenia una sala on s’exposaven peces d’art ben a prop, o dins del mateix establiment disposava d’un espai que s’emprava per aquestes finalitats (Pérez Samper 1973:95).

³⁵⁸ *Diario de Barcelona*, 25/07/1803.

³⁵⁹ *Diario de Barcelona*, 28/07/1803

Cal partir d'una concepció de vivenda o habitatge que funcionava com a punt de referència del prestigi i poder adquisitiu d'una família (Sureda Berná 1984:11), en funció de diferents variables com podrien ser el tipus de casa, la seva ubicació, la decoració, la disposició interna i/o externa, etc. La segona qüestió a tenir en compte és la importància que això pot tenir en cas de coincidir amb una interpretació social i antropològica del luxe com a mostra de la fascinació social i l'escala d'ascens, el "somni dels pobres", la imitació de les classes benestants (Braudel 1979 I:134), posant de manifest les evidents relacions entre l'àmbit econòmic, el social i el mental, un joc caracteritzat pels constants canvis i continuïtats. Aquesta voluntat d'emulació es donava en totes les classes socials i categories socio-professionals, des de la noblesa i el clergat, passant per la burgesia i les professions liberals, fins als agremiats i camperols. La mobilitat social que es creà al llarg del segle XVIII col·laborà per exemple a què cada vegada els mestres més rics deixessin els gremis per accedir a l'estatus nobiliari, especialment a partir del decret de 1783 en què es declararen honestos tots els oficis. Pere Molas identificà una sèrie de corporacions de caràcter clarament burgès, al capdavant de les qual es trobaven els botiguers de teles -juntament amb botiguers de tall, argenteres, corredors de la llotja i adroguers-, dedicats al comerç, a la importació i als treballs manuals de gran valor (Sureda Berná 1984:83). Aquests van formar part dels grups més dinàmics que van resistir la nova expansió econòmica i tenien la botiga com cèl·lula bàsica del comerç regional, la més comuna a Catalunya, amb un volum d'activitats i un moviment de capitals més aviat modest. Els seus negocis es trobaven en una clara ascensió a finals del segle XVIII, però la situació també era similar dins de cada corporació gremial, en les quals a poc a poc s'anava creant una aristocràcia o elit.

Aquesta qüestió que es relacionaria amb l'àmbit social, és fonamental per plantejar la possible existència d'una cultura d'elit, no només de nobles i burgesos, sinó també d'aquesta classe menestral emergent. Això té importants conseqüències en l'àmbit artístic, en part per l'evident relació econòmica que es donava, però no podem oblidar també els seus efectes en el gust i en la tria de les peces -per temes, disciplina, tractament, tècniques, etc,- d'aquests

consumidors d'art o públic artístic. Malgrat que és difícil entrar en qüestions molt específiques, donada la poca concreció de la documentació, es pot afirmar que les noves idees i la nova estètica es trobava en el domini de les classes més altes i cultes –nobles, burgesos i funcionariat- (Sureda Berná 1984:190). Degut a les grans diferències que es donen dins dels sectors socials, les relacions entre el patrimoni artístic i el factor professional eren menys determinants que entre aquest patrimoni i la situació socio-econòmica de cada individu o família. Es pot concloure per tant que en la majoria dels àmbits existia una minoria privilegiada amb un component artístic més elevat que la resta (Sureda Berná 1985:139).

La major part de la pintura documentada és de temàtica religiosa, en tota mena de manifestacions, especialment de pintura de cavallet, mentre que la temàtica profana es trobava sobretot en la pintura mural (Sureda Berná 1984:63). La proporció era tan desigual que inclús en ocasions s'identificava la pintura religiosa amb una paraula tan genèrica com *quadros*, entenent-se ja de quin àmbit s'ocupava. Un clar exemple el trobem en l'inventari *postmortem* de Josep Viladomat, ja esmentat anteriorment, en el qual s'especifica que el pintor comptava amb una àmplia col·lecció de pintura, on hi constaven "116 peces entre quadros, retrats i països"³⁶⁰, identificant *quadros* amb pintura religiosa. D'aquesta manera queda prou clara la proporció ben desigual entre la pintura i el domini de la temàtica religiosa.

Si ens fixem en les peces que posseïen els barcelonins i la proporció de pintura religiosa o d'altres gèneres, de seguida es fa evident l'existència d'una diversitat temàtica entre la noblesa i la burgesia que, en canvi, es mostrava nul·la entre el clergat i els camperols. Si realitzaem un estudi dels gèneres, ens trobem amb un 75% de peces de caràcter religiós i un 25% de profà³⁶¹, de manera que amb aquestes dades es reflecteix la profunda religiositat de l'època. Tot i que la noblesa encara comptava amb un 50% de peces religioses d'entre la gran quantitat de béns

³⁶⁰ Inventari de béns del pintor Josep Viladomat, fill d'Antoni Viladomat, Barcelona 30 d'octubre de 1786. AHPB, Notari Josep Ubach, man. 1786, fol. 167 i ss. (transcrit per Alcolea 1959 I:266).

³⁶¹ Percentatges extrets de la base de dades creada per Sureda Berná (1984), formada les informacions en relació al consum d'art en aquest període amb les peces reflectides en 194 inventaris *postmortem* entre 1786 i 1809.

artístics que habitualment posseïen, cal dir que proporcionalment els agremiats i els camperols tenien moltes més peces d'aquest tipus, assolint els alguns casos el 100% de les obres. Aquest és el cas per exemple de l'inventari de Rosa Prats de 1771³⁶², on s'esmenten:

"dos imatjes de bulto la una de San Francisco y la altra de San Joseph [...] dos quadros mitjancers ab guarº part donada lo un de Christo Sº NRE y lo altre de Ntra Sra [...] quatre quadros ovats ab colradura y imatges dels 4 evangelistas.[...] Dos quadros lo un del somni de St. Joseph y lo altre ab la imatge de Niño Jesus. [...] 4 quadrets dos de la Mare de Déu un del Niño Jesus y lo altre de St. Joan."³⁶³. Totes les peces artístiques eren de temàtica religiosa, la majoria pintures i alguna escultura. Si ens fixem en les imatges, es repeteixen aquelles dedicades a la Verge, Jesús i Sant Josep. En l'inventari d'Antònia Carbonell, del mateix any, només hi apareixen les peces següents: "Una capelleta de la Mare de Deu dels Dolors ab unas cortinas y sanefa de indianas vellas, 4 floretas de paper a las gradas, y una llantia. 2 quadros medians lo un del naixem. y altre del Eccehomo. 2 quadros grans lo un ab march de Sta Gertrudis y altre sens march ab la imatge del etern pare. 7 quadrets xichs ab diferens imatges ab ses guarnicions de diferent especie un quadro amb sa pasta de agmy ab son vidre y guarnicio pintada y dorada."³⁶⁴.

En aquest exemple, destaca la capella descrita en primer terme, que a més incloïa alguns elements de moda en el seu moment, com per exemple la decoració d'indianes. En canvi, el quadre de l'Ecce Homo, probablement fos vell, emprant el vocabulari de l'època, ja que era una iconografia més pròpia del segle XVII i que s'anà reduint al llarg del XVIII, com per exemple les Doloroses o els martiris dels sants. Un últim cas, també de 1771 referent a les peces que posseïa Josep Galpino:

³⁶² AHCB, Sanitat, 1L.IX-57/C3 Inventaris de béns mobles de particulars, 2. Inventari de béns mobles de Rosa Prats per ser venuts a l'encant. Barcelona, 18-1-1771, notari Antoni Rigals.

³⁶³ Hem transcrit en tots els casos que exposem únicament els béns artístics que s'han extret de cada inventari per tal de poder valorar els gèneres, materials, tècniques, temàtiques, etc. de les peces.

³⁶⁴ AHCB, Sanitat, 1L.IX-57/C3 Inventaris de béns mobles de particulars, 3. Inventari de béns mobles d'Antònia Carbonell, per ser venuts a l'encant. Barcelona, 18 febrer de 1771. Notari Bonaventura Casals.

"2 quadros de Ntra Sra de la Concepcion pequeños viejos. Otro cuadro muy pequeño de Ntra Sra. de Gracia con guarnicion dorada viejo. Otro cuadro pequeño de San Carlos Borromeo viejo. Otro cuadro de Ntro Sr Crucificado con una cubierta de seda bordada, todo viejo. Otro cuadro de Ntra Sra de Loreto viejo. 8 libros en cuarto yntitulados Mistica Ciudad de Dios viejos. 1 libro en octavo yntitulado El amor del hombre A. Seraphin, Viejo. 1 libro en octavo Historia del año 1742 del Emperador Carlos Sexto."³⁶⁵.

En canvi, la introducció més important de temes profans té a veure amb el trencament de l'estètica anterior, per tant, amb una major implantació dels gèneres més d'acord amb les modes i tendències artístiques de l'època. Les modes van arribar primer a les classes altes, una qüestió que estava clarament en oposició a la tradició i per tant als temes religiosos (Sureda Berná 1985:141). Les temàtiques que es troben reflectides en els inventaris de classes més privilegiades són més diverses, i destaquen especialment el paisatge i el retrat, dos gèneres molt del gust dels ambients burgesos i aristocràtics de l'època. Cal tenir en compte però que amb el terme *paisos* –paisatges– es feia referència a altres gèneres amb figures, religioses o mitològiques, ja que encara no podem parlar d'una individualització del paisatge. Pel que fa al retrat, és interessant veure una certa correspondència entre la presència de retrats en un inventari i fins i tot el seu nombre en relació al patrimoni artístic global de les persones. Es constata que, a major varietat temàtica, més retrats hi ha en l'inventari, arribant a trobar-se vertaderes galeries de retrats entre la noblesa. El debat al voltant d'aquesta situació es trobaria en si això tindria la seva causa en un millor nivell adquisitiu, en un nivell cultural més alt o totes dues coses alhora.

D'altra banda, cal valorar la importància dels temes històrics i els mapes, més freqüents en les vivendes de nobles i burgesos, ja que revelaven un cert interès cultural i nivell intel·lectual que requeria especialment la cartografia. Pel que fa a les obres de temàtica mitològica, gairebé no s'hi fa referència en la documentació, ja que creiem que la seva difusió en l'època és limitada

³⁶⁵ AHCB, Sanitat, 1L.IX-57/C3 Inventaris de béns mobles de particulars, 7. Inventari de béns i mobles de Josep Galpino. Barcelona, 6 de juliol 1771. Notari Antonio Salvador.

en la pintura de cavallet però en canvi bastant extesa en la pintura mural i la seva aparició és més que freqüent en la majoria de programes murals barcelonins del moment.

Per últim, la pintura religiosa, com dèiem la més habitual, es caracteritzava per una iconografia orientada a la devoció popular. D'aquest fet en tenim constància a través de la continuïtat en la pràctica religiosa a finals del segle XVIII, malgrat un lleuger declivi entre les classes més benestants. Pel que fa a les figures representades, destaca el culte de Crist i de la Verge sota diverses advocacions, la majoria locals com la Verge de Montserrat, de la Mercè, del Roser, etc. En relació als sants, sobresurten Sant Josep, Sant Francesc de Paula o Sant Antoni de Pàdua. A continuació, transcrivim parcialment els inventaris *postmortem* de dos preveres a mode d'exemple, a través dels quals comprovem la presència gairebé exclusiva de pintura religiosa entre els seus béns artístics, a més de confirmar el predomini dels sants i figures sagrades que acabem d'esmentar. En primer lloc, el cas de Joan d'Alòs, prevere canonge de la Catedral, procedent de l'àmbit nobiliari i que a la seva mort posseïa:

"6 paissos ab guarnimens de fusta blava. Un quadro media ab guarnimen jaspeada ab la efigie de San Francisco Xavier. 4 quadros los tres ab guarniments doradas y lo altre negre ab perfils dorats de les efigies seg. lo un ab San Vicente Paul ab lo altre de San Francisco Xavier altre de St Pau primer heremita y altre de St. Joan Batista ab cordons de estam vermell. 8 quadrets ab guarnimen de mitja caña ab uns petits cordons de estam vermell. 1 quadro ab guarnició dorada ab la efigie del Mon Sr. Don Francisco de Alòs paborde y canonge que fou de dita Sta Catedral Iglesia. Dos quadros iguals ab guarnició de cristall y remates dorats un ab lo cor de Jesus y lo altre ab la efigie de la Virgen de Loreto. Altre quadro ab guarnició dorada de Santa Eulalia. 3 quadros ab guarnició de cristalls verts ab sos cordons de estam vert ab les imatges de Sant Ignasi y la purissima concepció y dels dolors. Una imatge de Ntra Sra de la Mercè ab lo niño Jesus y ab son trono y dos ? y sis angelets tot platejat. Una imatge de fusta de la Concepció de Maria Santissima. 7 quadrets de colradura ab diferents imatges de paper. Un quadro petitó ab la efigie de St. Francisco Xavier per lo sobre portal ab guarnició oscura y perfils de or ja usat. 11 lamine prolongades y 4 de quadrades ab guarnicions de mitja caña y jaspeades relatives als festins i mascarates que feren los colegis y gremis de esta ciutat al desambarc de familia Rl. est port ab

uns petits cordonets y borles de filades vert. Un quadro de paper ab la imatge de Maria Stissima de la Mercè ab mitja caña de fusta jaspeada. Un quadro de paper ab guarnició de fusta ab St. Andreu Avellino. Dos quadrets ab colradura ab diferents imatges. 10 estampes de paper fixades a la paret. 4 quadros de paper.”³⁶⁶.

Destaquem que entre totes les peces, només tres lots no corresponen a temàtica religiosa: 6 paisatges, un retrat del difunt i 15 gravats d’una màscara reial³⁶⁷.

Presentem un segon cas, el de Josep Bru, un inventari aixecat per defunció també amb data de 20 de gener de 1773:

“1 niño Jesus de Bulto. 10 quadros, un de Ntra Sra ab lo Niño als brassos, altre de Ntra Sra dels Dolors, altre de Sta Anna y Maria Santissima, altre de la Enunciata, altre de Sant Antoni de Padua y Maria, altre de Sant Joseph, tres de Sant Joan Batista, altre de Sant Joan Evangelista, altre de Maria Santíssima ab lo niño y Sant Joan, tots ab sa guarnició dorada usades. 31 paissos de flors usats, y de estos 4 de petits y lo restant quadrats ab ses respectives guarnicions de colradura, tot usat. 2 paissos petits usats ab un aucell pintat a quiscun ab la guarnició de fusta, de colradura, usats. 4 paissos petits, ab una caseta pintada en quiscun ab sa guarnició de fusta de colradura tot usat. 11 paissos dits de maniatra sobre tela, ab ses guarnicions de colradura tot usat. 2 estampas de paper ab sa guarnició de fusta, de colradura, y son vidre ordinari quiscuna. 4 figuras de dos homens y dos donas pintadas sobre tela, petits ab sa guarnició de fusta y colradura quiscun usats. 5 paissos petits alguna figura quiscun ab sa guarnició de fusta colradures. 2 estampetes petites ab sa guarnició de fusta de colradura usada. La imatge de Maria Santíssima de la Misericordia de bulto ab son vestit de tiso de or, ab sa guarnició de dos galons lo un estret y lo altre ample també de or ab son manto de tafeta blau, ab sas estrelles brodades de or e guarnició de puntilla de or y camisa ab son coll de puntas y buelos guarnits de puntas. Imatge del Niño Jesus vestit ab el mateix tiso de or, ab sa guarnició també de puntilla de oro. 6 angelets, i 10 serafins de pasta de paper plata y or. Un quadro, que consisteix en un altaret de

³⁶⁶ AHCB, Sanitat, 1L.IX-58/c1 Inventaris de béns mobles: 1. Inventari de béns mobles de Joan d’Alòs, prevere canonge de la catedral. Barcelona, 20 de gener de 1773 (no s’indica el notari).

³⁶⁷ Probablement la gravada per Manuel Tramullas l’any 1764 referent a la visita reial de Carles III a Barcelona el 1759.

Maria Santissima. Un quadro gran del Sant Sepulcre ab sa guarnició de fusta pintada de conxas. 3 quadros llos dos mitjancers, un ab les efigies de una señora de la Concepció de una religiosa Caputxina, y lo altre de Nstra Sra ab lo Niño Jesus, ab sas guarnicions de colradura usades. 2 quadrets petits, lo un ab les efigies de una Sra, y Sant Francesc, y lo altre de Maria Santíssima, Santa Jertrudis ab ses guarnicions de fusta de colradura. 4 paissos de diferens figuras unes ab ses guarnicions de fusta de colradura, que son sobre las Alcovas y portals. 2 quadros petits lo un de Sant Pere y lo altre de Sant Antoni, ab sas guarnicions de fusta, de colradura. Altre quadro petit de Sta. Magdalena sobre aram, ab sa guarnició dorada. Un quadro de Ntra Sra de Montserrat ab sa guarnició de fusta.

Dos quadros lo un de Maria Santíssima y llo altre de Sant Felip Neri ab sa guarnició de colradura. Dos quadros petits lo un de Sta Barbara y lo altre de Santa Madalena ab sa guarnició de ge corda. 30 estampas de paper. Una figura dibuixada sobre paper de un pobre, ab s aguernició de colradura, y dos quadrets petits, lo un el del sacrifici de Isaach, y lo altre de Sant Antoni de Padua ab sa guarnició de colradura. 6 figuras de pobres dibuixades sobre paper ab sa guarnició del colradura. Una figura pintada sobre tela nomenada Magnalia ab sa guarnició de colradura, 7 paissos petits ab sa guarnició petita usats. Lo ritrato de dit difunt Don Josep ab sa guarnició de fusta ab perfils dorats.”³⁶⁸.

En aquest cas, val la pena destacar un gran nombre de paisatges, sis dibuixos de pobres i el retrat del mateix difunt. En ambdós casos, la mínima diversitat temàtica que es mostra es deuria probablement als alts càrrecs que tots dos clergues ostentaven i la seva procedència nobiliària que els diferenciaven d’altres membres del clergat més humils.

Tots aquests gèneres o temàtiques però tenen en comú que en cap cas no s’especifica en els inventaris ni la tècnica, ni l’autor, ni la qualitat de les peces, malgrat que de ben segur que variava segons el nivell social del propietari. Curiosament, es produeix un element coincident entre la noblesa i la pagesia o els camperols, és tracta de la concentració de gairebé la totalitat del seu patrimoni en pintures i estampes, encara que els motius fossin ben diversos. En el cas

³⁶⁸ AHCB, Sanitat, 1L.IX-58/ C1 Inventaris de béns mobles: 2. Inventari de béns de Josep Bru, per defunció, prevère canonge de la Catedral. Barcelona, 20 de gener de 1773 (no s’indica el notari).

de la noblesa, això tenia a veure amb una qüestió de prestigi social, de la seva facilitat per a la seva exposició i per tant ostentació, però també perquè eren disciplines en les quals la introducció de novetats i modes era més fàcil i ràpida. En canvi, en el cas dels camperols els motius tenien a veure amb el baix cost de les peces i en la seva facilitat d'accés, ja que compraven les peces en ocasions als artistes però també i creiem que majoritàriament en negocis com els que hem presentat a l'inici d'aquest bloc. A més, cal tenir present que les classes socials més baixes tenien i conservaven sempre les mateixes peces, sense mostrar-se massa susceptibles a les noves idees o modes més variables. En la resta de grups socials, tots ells entre els dos extrems presentats, es pot observar una major diversificació en matèries artístiques i en tipus d'objectes, especialment centrada en imatges de sants i petites escultures i medalles, gèneres menys exposables, devocionals o mitjanceres (Sureda Berná 1984:145). Un exemple clar el tenim en l'inventari dels béns d'Agustí Matas, daguer de la ciutat:

"Una creu vetusta ab la Efigie del Santo Christo. 3 quadros ab sa guarnició de fusta. Un quadret amb sa guarnició jaspeada ab una imatge de Sta. Theresa. 3 quadros ab guarnició de fusta negra. 6 quafros ab ses guarnicions negras. 6 quadros ab guarnició negras colradura. 1 quadro de Sta Gertrudis jaspeada, altra de la Enunciata, altre de St. Anastasi guarnit ab vidre a devant ab guarnició negra, altre de St. Agustí ab guarnició jaspeada, y altre de Nstra Sra. ab el marco dorat y al peu de ell una escamperata petita ab sa guarnició dorada ab dos imatges de angels dorades y jaspeades. Un quadro amb la guarnició dorada de Eccehomo. Un quadro ab guarnició de negra de St. Ramon. Altre quadro amb colradura negra de Maria Santissima. Altre quadret ab guarnició negra ab una lamina de aram de Jesus y Maria y Sant Joan. 1 quadro sens guarnició de la Baronica. Dos quadros usats ab sa guarnició colrada jaspeada. Un quadro ab sa guarnició jaspeada. Altre quadro ab sa guarnició de esculptura. 4 quadros quadrats ab ses guarnicions de fusta tots ab colradura dorada y vidres. 1 quadro molt llarch y bo ab sa guarnició dorada de Sta. Maria Magdalena. Altre quadro bo ab sa guarnició de fusta ab colradura de Jesus y Maria. Altre quadro ab sa guarnició de fusta jaspeada de color de perla y altres colors ab perfils de colradura de Nstra Sra. Del Roser. Altre quadro ab guarnició de fusta cuberta de colradura de Sta Theresa de Jesus. Altre quadro ab guarnició jaspeada ab colors de blau y vermell. Altre quadro ab sa guarnició ab colradura de St. Antoni de padua. 4 quadros ab ses guarnicions de fusta doradas y

ab diferents figuras de animals. 1 quadro ab sa guarnició de fusta dorada. 1 quadro ab remato de escultura tot dorat de la Presentació en lo temple. Altre quadro ab guarnició de fusta de la Resurrecció de Christo. Altre quadro ab guarnició de fusta colrada."³⁶⁹.

En definitiva, les peces religioses eren molt més homogènies en el patrimoni dels barcelonins que no pas les de temàtica profana, discrepàncies que es donaven especialment entre classes socials.

En relació al consum, no ens atreviríem a parlar-ne en singular com és habitual, sinó de consums, ja que ja hem vist com és ben divers i variava, no tant pel sector social que s'ocupés, sinó més aviat en funció del poder adquisitiu. Podem distingir entre un consum popular, caracteritzat per unes normes estètiques tradicionals i estrictament condicionat per la iconografia religiosa i un consum artístic més elitista en què s'introduïren les normes i guies de producció i creació de l'Acadèmia, promogudes per intel·lectuals i il·lustrats, i que perseguïen les novetats. Tot i aquestes diferències, hi ha algunes qüestions que sí que són comunes a tots ells: en primer lloc, l'augment de la compra-venda de peces artístiques al llarg del segle XVIII; en segon lloc, cal tenir present que l'art català d'aquesta cronologia és caracteritzava sobretot per ser de transició, una barreja de noves idees i barroquisme que romanien, donat que la tradició i la mentalitat són alguns dels elements més lents als canvis. Per tant, podem afirmar que tots els artistes sense excepció eren híbrids, encara que fossin acadèmics, amb la diferència de en quin grau s'impregnaven d'aquestes noves idees o s'aferraven a les tradicionals. De nou, la diversitat es trobava en una qüestió de mentalitat, la coincidència entre una de més tancada a innovacions científiques i culturals i lligada als aspectes quotidians de l'existència; i l'altra més oberta a noves corrents culturals i, evidentment, amb un component econòmic important per tal de poder triar. Aquesta qüestió ens fa pensar en els pensaments d'Azara quan afirmava en una carta a Manuel Salvador Carmona des de Roma el 12 d'agost de 1779 que "V.M. hace bien hacer Santos iá que ahí

³⁶⁹ AHCB, Sanitat, 1L.IX-57/C7 Inventari de béns mobles d'Agustí Matas, daguer, per ser venuts a l'encant. Barcelona 1 de gener de 1768. Notari Miquel Marés.

piensan mas en promover la devocion que las Artes. No se podra negar que el proyecto no sea muy Christiano” (García Potugués 2006:281). En definitiva, com bé afirma Sureda Berná, el conjunt de la societat barcelonina d’aquest període no participà del mateix decorat, sinó que es perceben grans diferències entre un medi social i un altre, fet que podem dibuixar gràcies a que les decoracions de les vivendes i els objectes diaris, però sobretot artístics, que allà s’hi acumulaven, evocant imatges diverses que s’associen a les formes de vida de les persones que hi habitaven (Sureda Berná 1984:146).

Diversos exemples ho demostren, com en els casos que presentem a continuació on observem un augment de peces no religioses entre els béns de diversos pintors. En primer lloc, Joan Grau finat el 15 de novembre de 1720, tenia cinc paisatges, quatre quadres de flors, un quadre de Venus, un retrat del rei, quatre quadrets de caps de filòsofs vells, dos paisatges, diferents caps de models pintats i blancs i un altre paisatge³⁷⁰. Curiosament, en aquest cas s’ha invertit la situació. No hi ha cap peça religiosa entre les d’àmbit artístic inventariades. El mateix succeïa amb Pau Rossell amb un document de 1758, en què es relacionen un retrat del rei, un paisatge, un llibre d’arquitectura de Bibiena, divuit paisatges, un quadre molt gran amb un camp de batalla i dos paisatges més³⁷¹. En l’inventari de Joan Sans de 1766 es pot llegir que tenia tretze estàtues petites de guix, dos retrats del rei i la reina, dos retrats sense guarnició, diferents estampes de reis, dues floreres, quatre peanyes amb les seves estatuets corresponents i dos ovals de paper pintat amb flors³⁷². Pel que fa al pintor Manuel Arrau, mort el 1782, l’inventari detalla set paisatges, plecs i lligalls amb diverses estampes de sants sencers, caps, cossos, mans i altres figures i dibuixos, dos retrats del rei i la reina, sis paisatges de cartró de diferents espècies d’animals, un retrat petit del marquès de la Mina, tretze quadrets sobre

³⁷⁰ Inventari de béns del pintor Joan Grau Carbonell, traspasat a Barcelona, realitzat el 15 de novembre de 1720. AHPB, Notari, Francesc Topí Comes, Inventaris 1687-1725, Sense foliar (transcrit per Alcolea 1959 I:234).

³⁷¹ Testament i Inventari del pintor Pau Rosell. AHPB, Notari Tomàs Casanovas Forés, Man. 1758, fol. 291 (21 de setembre) i fol. 303 (26 de setembre), (transcrit per Alcolea 1959 I:248).

³⁷² Inventari de béns d’Ana Maria Sans Llinás, esposa del pintor barceloní Joan Sans, a instàncies del seu fill Joan Sans i Llinás, també pintor, dia 24 de setembre de 1766. AHPB, Notari Josep Ricart, man. 1766-1767, fol. 107 (transcrit per Alcolea 1959 I:251).

cartró, dos retrats de Ferran VI i donya Bàrbara, un retrat de Carles III, dos retrats del mateix rei amb forma ovalada, retrat de'n Met de la Seu i de'n Pampana –personatges coneguts de la ciutat–, dos figures d'Acadèmia i un cap, un retrat del rei, sis paisatges d'història fabulosa, sis paisatges de cartró, sis retrats entre ells del Príncep i la Princesa i el comte d'Aranda, trenta-cinc làmines petites, sis paisatges molt vistosos i sis paisatges enrotllats³⁷³. En aquest cas ja observem la introducció de retrats que no són personatges cèlebres com els monarques o encàrrecs dels retratats sinó de persones conegudes de la ciutat, per tant una espècie de pintura costumista. També entre els paisatges, en el document de la subhasta s'especifica que alguns representen “cosas comestibles” i altres sis, faules³⁷⁴. No podem passar per alt però que potser aquelles obres que s'inventarien com *quadrets* podrien ser peces religioses.

Un dels inventaris més destacables en el sector dels pintors és el de Josep Viladomat, fill d'Antoni, realitzat el 1786, el qual ja hem esmentat anteriorment. En ell s'inclouen set paisatges iguals de volateria, quatre paisatges iguals de flors, un llibre d'arquitectura de Joan Vredemanni, vint-i-una peces entre quadres, paisatges i retrats i tres paisatges de batalla³⁷⁵. Per últim, en el testament i inventari de Joan Pau Canals es reflecteix que tenia un quadre del “venerable Castellet”, un retrat seu, dos volums d’*Histoire de l'art chez les Anciens* por H. Winkelmant [sic]” editat a París al 1766, un volum de les *Obras de Mengs* editat a Madrid el 1780, un volum de Vitruvi per Perrault editat a Madrid 1761, dos volums del *Museo Pictórico* de Palomino de 1774, un volum de Vignola, i un volum de Juan de Arfe publicat a Madrid el 1736³⁷⁶.

³⁷³ Inventari i posterior venda en pública subhasta dels béns del pintor Manuel Arrau, mort a Barcelona, realitzat el 23 de març de 1782. AHPB, notari Jacint Barramon, man. 1782, fols. 83-88 vº (transcrit per Alcolea 1959 I:257).

³⁷⁴ Venda en pública subhasta dels bens del pintor Manuel Arrau. AHPB, notari Jacint Barramon, man. 1782, fols. 88vº i ss. (transcrit per Alcolea 1959 I:257).

³⁷⁵ Inventari de béns del pintor Josep Viladomat, fill d'Antoni Viladomat, reaitzat a Barcelona el 30 d'octubre de 1786. AHPB, Notari Josep Ubach, man. 1786, fol. 167 i ss. (transcrit per Alcolea 1959 I:266).

³⁷⁶ Testament i inventari de Joan Pau Canals, Baró de la Vallroja i acadèmic de l'Academia de San Fernando. AHPB, Notari Joan Fontrodona i Roura, man. 1786, fol. 407 i ss. (transcrit per Alcolea 1959 I: 249).

En definitiva, podem mesurar el volum i la importància de l'adquisició i decoració dels espais domèstics amb imatges i pintures amb dades com les anteriorment exposades. Podem concloure que es percep un creixement quantitatiu de les pintures exposades, alhora que es produí una disminució de les escultures, la majoria de les quals eren peces per a la devoció domèstica. Malgrat que, a opinió nostra, no tenien aquesta intenció, les obres reunides i exhibides en els diversos espais de la casa, especialment en els de representació, podrien considerar-se una col·lecció. Moltes exemples ens ho recorden, com és el cas citat per Rosa Creixell amb l'inventari de Ramon Falguera i Broca de 1752 en el qual s'esmenta un saló anomenat "dels Reis", donat que s'hi exposaven 22 pintures amb retrats de reis i un altre amb la faula de l'Aurora³⁷⁷. Com ja hem esmentat anteriorment, el nom de les estances es corresponia, no només a l'ús que se 'ls donava, sinó també al tema de la pintura. En altres casos, els retrats podien ser dels avantpassats com a casa de Salvador Tamarit que tenia una sala amb 14 efígies dels hereus de la casa, totes amb el mateix format, resseguint la genealogia familiar³⁷⁸.

Pel que fa a la iconografia, majoritàriament es tractava de pintura religiosa amb tres temàtiques principals, els sants, la Mare de Déu o la vida de Crist. En el primer grup trobem habitualment Sant Antoni de Pàdua, Sant Francesc de Paula -molt presents al segle XVII-, Sant Jeroni, Sant Josep, Sant Francesc Xavier, Sant Joan Baptista i Sant Pau. Pel que fa a les santes, dominaven Santa Magdalena, Santa Teresa i Santa Gertrudis, resultant interessant que no fossin massa habituals les imatges de Santa Eulàlia o de la Mare de Déu de la Mercè. També eren molt presents les representacions de la Verge sola o acompanyada de Crist, nen o adult, a més de les representacions de la Mare de Déu de Montserrat, la Immaculada Concepció, o la Verge dels Dolors. Per últim, també s'hi comptaven escenes de l'Antic Testament amb un rerefons moral i didàctic que exaltava la doctrina cristiana.

³⁷⁷ AHPB, Notari Fèlix Avellà, *Liber inventariorum et encantorum secundus*, 1741-1754, 1752, fol. 180r (citat per Creixell 2014:182).

³⁷⁸ AHPB, Notari Jeroni Gomis, *Liber primus inventariorum et encantum*, 1729-1745, any 1744, fol. 223v (citat per Creixell 2014:182).

Pel que fa a la pintura profana estava molt menys representada, especialment a través de retrats i *paisos*, marines, bodegons, escenes de cacera, escenes mitològiques, al·legòriques o costumistes –habitualment relacionades també amb el paisatge-. Algunes de les peces més nombroses eren els retrats que com hem vist eren considerats símbol de prestigi i estaven relacionats directament amb l'estatus social. El gènere es consolidà al segle XVIII, no només amb la representació de personatges il·lustres que mostraven la lleialtat a la monarquia per exemple³⁷⁹, sinó també dels personatges importants de les famílies i alguns costumistes. Tot i no ser retrats psicològics pròpiament, sí que en certa manera tractaven de reflectir els valors i la posició social del retratat.

Un altre gènere a destacar és la cartografia, a la qual la noblesa era especialment afeccionada, tal i com es desprèn dels inventaris d'algunes biblioteques amb la presència d'atles. Els mapes aportaven un gran prestigi, ja que requerien un alt nivell cultural per poder ser interpretats. A més, molts nobles, pel fet de tenir nocions d'enginyeria, de matemàtiques o d'arquitectura o per haver estat militars havien après a llegir mapes i planisferis. Aquest és un cas interessant d'una eina de treball i coneixement que arran d'una certa normalització social, esdevingué un element decoratiu i fins i tot artístic.

Tot i que com dèiem, la documentació és poc explícita en relació a les temàtiques, ho és una mica més en qüestions de tècnica i materials. Així, podem afirmar que el més habitual en els habitatges barcelonins de l'època eren les pintures a l'oli o els gravat, a més d'estampes sobre seda o tafetà i pintura sobre vidre o cera. Algunes d'aquestes obres tenien un caràcter popular i un preu ajustat, donat que es produïen de forma seriada, tenien poc valor artístic i es podien adquirir en les botigues fàcilment, que per la naturalesa i/o la qualitat dels materials no ens han arribat fins avui. Un altre element més descrit en els inventaris són els marcs dels

³⁷⁹ Entre els monarques retratats que apareixen en els inventaris es troben Lluís I, Carles V, Carles II, Felip V, Ferran VI i Carles III, sols o amb les seves esposes, ja fossin de conjunt o individualitzats, a més d'altres monarques estrangers que no s'identifiquen habitualment en la documentació (Creixell 2014:189).

quadres en les descripcions dels quals ens criden l'atenció la gran varietat de models, tècniques i materials que s'hi combinaven. Se'ns descriuen alguns amb elements d'escultura, amb guarnicions negres o jaspiades, policromats imitant marbres de diferents colors, i daurats o amb decoracions florals (Creixell 2014:197).

3.4. El comerç internacional

Al llarg del segle XVIII es donà un clar creixement de les xarxes comercials, que també potenciaren la disseminació i adquisició d'articles de luxe. Com hem comentat, la relació entre el comerç, la indústria, la distribució de models i l'adquisició d'artefactes artístics és evident, malgrat que complex i ben divers. Tal i com afirma Creixell, la imposició d'una moda o novetat sovint depèn també de les condicions política i l'economia, a més de les transformacions en els canals comercials que poden tenir impacte en els valors d'una societat en particular, afectar el consum de determinats productes i transformar els hàbits diaris (Creixell 2014:51). En aquest sentit, la situació geogràfica de Barcelona fou un punt clau de les rutes comercials del Mediterrani, fet que va tenir molts efectes, per exemple en la configuració de la trama urbana com la construcció de la Barceloneta i el nou port que deixava enrere les infraestructures medievals de la ciutat. Precisament cal destacar la gran importància del port en el procés d'industrialització com a porta d'entrada de productes de luxe, i la creació constant de companyies negocis i fàbriques des de la meitat del segle en endavant.

Aquest comerç d'artefactes artístics, s'organitzava a través de diversos mitjans i vies. En primer lloc, el mercat local, on els ciutadans compraven en les indústries i tallers dels seus veïns; en segon lloc, cal destacar la importància de les subhastes, un sistema de venda de propietats de persones finades en subhasta pública que era molt habitual i de gran èxit, on es venien mobles, roba, aixovar de la llar, i en el cas dels artesans, les eines i tot el que hi havia en el taller. També en cas de desastres naturals, es venien molts objectes malmesos que compraven els artesans com materials base per treballar; per últim, la comercialització de

béns en botigues que oferien productes estrangers i que s'exposaven en les lleixes d'aquests establiments, juntament amb productes fets pels artesans locals, etc. (Creixell 2014:56-57).

El comerç estranger permetia per tant l'arribada de les noves modes per influència d'altres països i artífexs, mentre que el sistema de subhastes suposava tot el contrari, ja que mantenia els mateixos gustos i costums. A la pràctica, es pot veure en els inventaris *postmortem* -en les escasses dades d'aquest tipus que esmenten- que en moltes llars en aquest període no es trobaven peces que es puguin considerar rococó o neoclàssiques, mentre que la majoria dels seus béns artístics corresponien estilísticament al primer barroc. Les influències, no només entraven a través de les peces, sinó també en l'arribada de treballadors estrangers als tallers locals i a les fàbriques de la ciutat. Davant aquesta situació, els gremis s'obsessionaren amb la competència deslleial i buscaren mitjans per protegir-se com hem vist ja en el Bloc 1, per exemple evitant la incorporació d'estrangers, noves tècniques, nous coneixements, nous articles de luxe a les manufactures locals. Una de les causes foren les queixes dels aprenents davant l'arribada d'artesans estrangers, ja que limitava la seva ascensió dins de la pròpia corporació.

Pel que fa al comerç marítim del moment, s'organitzava bàsicament en dues rutes principals fins a Barcelona: en primer lloc, la del Mediterrani entre els ports de Barcelona, Marsella, Gènova, Nàpols, Malta, Roma, Trieste i alguns territoris africans com Orà (Algèria)³⁸⁰; en segon lloc, la ruta Atlàntica formada per un eix comercial entre Barcelona i els ports de Portugal, Gran Bretanya, i els Països Baixos, que també feia de connexió amb el Mar Bàltic. Tot i això, a mesura que va avançar el segle els comerciants catalans van mirar cada vegada més cap a l'Atlàntic, especialment a partir dels decrets de 1765 i 1778, ja que amb l'obertura del comerç marítim es reforçà el comerç espanyol, facilitant l'intercanvi mutu de productes,

³⁸⁰ A poc a poc, Orà i Malta van anar perdent la gran importància que havien arribat a assolir, i que es mostra clarament amb exemples com el que aporta Creixell, com el cas de Francesc Roig que l'any 1769 tenia cinc cases a la plaça del mercat d'Oran (AHPB, Not. Sebastià Prats, 1769, fol. 177v.; citat per Creixell 2014:59).

no només amb les colònies americanes, sinó també amb la venda de licors a les ciutats atlàntiques de França com Nantes, Calais o Saint-Omer, que van començar a fer ombra als grans ports mediterranis (Creixell 2014:56-59).

Cal destacar que les rutes comercials i la seva transformació van afectar les arts sumptuàries i tot el comerç artístic i del luxe, sobretot amb l'arribada de vaixells carregats de productes del Nou Continent, guanyant terreny als mercats tradicionals del mediterrani. Tot i així, els ports holandesos i anglesos continuaven sent importants en relació al comerç del port de Barcelona i les companyies de la ciutat perquè eren *hubs* pel comerç amb mercats exòtics com l'Índia o la Xina, a més de ser emprats com parades per repostar els vaixells de camí al Bàltic, motiu pel qual moltes companyies catalanes hi tenien agents. Per exemple, els vaixells que arribaven d'Holanda portaven habitualment tèxtils inacabats –normalment de lli- per a decorar interior o per fer vestits, com a productes més habituals, però també caixes amb barrets, jocs de cartes, flors artificials –*fingidas*-, paper d'escriure, mitges i guants de seda, gots i copes de vidre, bales per jugar, vanos, llibres, pintes d'ivori i caps de dolços³⁸¹. Es poden trobar, especialment per disseny de l'aristocràcia, miralls i cornucòpies de l'adriàtic, pintures, màscares o caretes de Venècia, Liorna o la Toscana i pintures i vanos de Roma, productes que com ja hem vist venien a Barcelona els botiguers de teles. D'altra banda, tota mena de mobiliari i artefactes sumptuosos per a la decoració dels interiors, com ha estudiat Creixell (2014:61) amb importacions dels Països Baixos, França, Anglaterra, cuirs i pells d'Holanda, Portugal i Liorna, pells de Moscou, armaris, calaixeres, escriptoris, llits de dia, cadires, taules adornades, caps i capsetes, etc. als quals habitualment se'ls aplicaven unes taxes considerables.

La casa fou el principal vehicle per a l'autoconscient expressió que podia reflectir la importància d'una persona en relació al grup al qual pertanyia i per tant els seus mitjans foren principalment el luxe, el refinament, la sumptuositat o exquisidesa. Creixell cita Luis

³⁸¹ A més d'altres productes bàsics de consum com bacallà anglès o islandès, pastes de Gènova i gra del Bàltic o matèries primeres com tints.

de Ejiocente i el seu *Libro del agrado impreso por la virtud en la imprenta del gusto á la moda, y al aire del presente siglo...*, publicat l'any 1782 en el qual l'autor explicava com s'imposaven les modes, com variaven al llarg del temps, quines eren normes per formar part d'una societat, etc. Entre d'altres indicacions, comentava que calia que els gabinets estiguessin decorats amb totes les formes possibles d'art, per tal d'assegurar-se de ser el primer en seguir una moda (Creixell 2014:63). Per tant, podem afirmar que l'adquisició d'alguns d'aquests objectes artístics esdevingué un baròmetre social i la noblesa fou una de les classes socials que utilitzà la moda per posicionar-se socialment. Els comerciants també estaven oberts a les novetats, especialment gràcies als seus contactes de negocis.

A continuació presentem dos exemples interessants i ben diversos del comerç internacional de béns artístics i sumptuaris a Barcelona. En primer lloc, veurem la integració de Pasqual Pere Moles en el mercat de l'art parisenc durant la seva estada i la posterior relació amb aquesta ciutat en el seu retorn a Barcelona. En segon lloc, i a través de la documentació de la Duana del port de la ciutat, el volum i arribada d'aquest tipus de béns.

3.4.1. Pasqual Pere Moles i el mercat parisenc

De la mateixa manera que hem vist com els artistes, locals però sobretot estrangers s'anunciaven ells mateixos i les seves obres a la premsa barcelonina, a continuació presentem un cas invers: l'obra de Pasqual Pere Moles en el mercat parisenc durant la seva estada en aquella ciutat i també a la seva tornada a Barcelona. Aquesta qüestió ha estat estudiada per Rosa Maria Subirana Rebull (1990) i Frédéric Jiménez (2005) i ens proposem ara posar-la en relació i comparació amb el mercat barceloní. En aquest cas, no era l'artista qui es publicitava a la premsa, sinó que els textos anònims –que deuriem estar escrits per un mateix autor- que es publicaven al *Mercure de France* anunciaven les vendes a la manera dels *Avisos* del *Diario de Barcelona*. En ocasions fins i tot incloïen una certa crítica i valoració de les peces. Ens centrarem en la figura de Moles, donat que fora del seu exemple, difícilment podem observar la relació d'un artista local en el mercat de l'art estranger a finals del segle XVIII a banda dels

pensionats de l'Escola Gratuïta de Dibuix en una cronologia més tardana. Aquests darrers ja rebien el recolzament de la xarxa de tutors i diplomàtics en els seus destins. D'aquesta manera, podem observar entre altres qüestions el nivell d'integració de Moles en la vida artística de París, però també la consideració que d'ell es tenia com a gravador.

Pasqual Pere Moles va col·laborar des de la seva estada a París i fins a la seva mort l'any 1797 amb Denis-Charles Buldet, un mercader d'estampes que tenia un magatzem o botiga al quai de Gesvre, amb el nom d'Au grand coeur (Subirana 1990:248 i 319). L'inventari *postmortem* de Moles, aixecat entre el 10 i el 13 de novembre de 1797, expressa que Buldet posseïa làmines de *La caça del cocodril* i de *La pregària de l'amor*, publicats l'any 1774 (Subirana 1990:319): "ITT. en la pagina següent de dita lletra B se troba notat de lletra del mateix Dn Pasqual lo que segueix: *Mr Buldet Mercader de Estampas en Paris tiene mis dos laminas de la pesca del Cocodrilo, y la de Pierre al Abour (sic) para vender las Estampas en mi cuenta*". Ja no s'hi esmenten en el catàleg de venda de Buldet del 4 de desembre del mateix any³⁸², ja que probablement van ser retornats als hereus. El marxant es va quedar només amb un lot de gravats que va comercialitzar posteriorment i que contenia *La caça del cocodril*³⁸³ (Jiméno 2005:154). Ambdues làmines van ser adquirides per la Calcografia Nacional el 1799 per 10.000 rals (Carrete 1987:165, n° 436).

³⁸² F. L. Regnault, *Catalogue de tableaux, dessins encadrés et en feuilles, nombreuses collections d'estampes. [...] composant le cabinet & le fonds de commerce de feu le C. Buldet, ancien marchand d'estampes. Dont la vente commencera le 14 Frimaire (lundi 4 décembre 1797, vieux style), [...], en sa maison, quai de Gèvres, près le pont Notre-Dame*, n° 18, Paris, 1797.

³⁸³ F. L. Regnault, *Catalogue de tableaux, dessins encadrés et en feuilles, nombreuses collections d'estampes. [...] composant le cabinet & le fonds de commerce de feu le C. Buldet, ancien marchand d'estampes. Dont la vente commencera le 14 Frimaire (lundi 4 décembre 1797, vieux style), [...], en sa maison, quai de Gèvres, près le pont Notre-Dame*, n° 18, Paris, 1797, pp. 34-35, n.208 (citat per Jiméno 2005:154).



Pasqual Pere Moles, *La cacera del cocodril* (1774), gravat a partir del dibuix de F. Boucher (MNAC 002806-G).

En tornar a Barcelona, alguns dels seus gravats van ser exposats al *Salon* de 1775, *La Caça del cocodril* (amb el nº 295 del catàleg) i “varios asuntos y retratos” (nº 296)³⁸⁴ amb crítiques molt positives³⁸⁵. L’any 1779, va ser nomenat Acadèmic de la Reial Acadèmia de Pintura, Escultura i Arquitectura de Toulouse amb el títol d’“associé honoraire artiste étranger” i exposà l’any següent al *Salon* que s’hi organitzava el *Sant Joan Baptista* segons Guido Reni gravat a París al 1770 i el retrat del XII duc d’Alba i *Espanya personificada en Minerva*, un coure gravat a Barcelona l’any 1779, segons model de Josep Camarón Bonanat (nº 170, 171 i 172 respectivament)³⁸⁶.

L’Al·legoria al naixement de l’infant Carles Climent, fill dels prínceps d’Astúries publicat el 1771 (Subirana Rebull 1990:156-158), interpretava un dibuix preparatori de Noël Hallé no

³⁸⁴ *Explication des peintures, sculptures et gravures de messieurs de l’Académie Royale*, París, 1775, p. 44 (citat per Jiménez 2005: 154).

³⁸⁵ “M. Moles a de l’énergie dans son faire et semble destiné aux compositions fières et vigoureuses”, text anònim, edició de B. Fort, *Les Salons des «Mémoires secrets» (1767-1787)*, París, E.N.S.B.A., 1999, pp. 155-156 (citat per Jiménez 2005:154).

³⁸⁶ R. Mesuret, «Documents et références sur Pierre Arnal, élève de l’Académie royale de Toulouse et architecte de la Maison d’Albe», *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Caravelle, 1966, p. 75. R. Mesuret, *Les expositions de l’Académie de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, Espic, 1972, p. 371 (citat per Jiménez 2005:155).

localitzat. La comercialització de l'estampa va ser anunciada al *Mercure de France* al març de 1772³⁸⁷:

“Cette estampe ingénieusement composée représente au milieu du temple de l’Immortalité le Roi d’Espagne couronné de laurier & revêtu de l’armure des héros de l’antiquité. Le Prince & la Princesse des Asturies lui offrent, par les mains de la Fécondité, l’heureux fruit de leur hymen. La Renommée qui prend son effort dans le haut du temple s’empresse d’annoncer cet événement qui fait la joie des Espagnols. On lit au bas de l’estampe des vers latins relatifs au sujet qui y est représenté. Ces vers ont été composés par M. l’Abbé Moles, frère du graveur”.

Aquest tipus d'informacions ens donen mostra de la integració de Moles en la comunitat artística parisenca (Jiméno 2005:155), tot i que l'anunci no mostra cap aspecte crític. Hallé, de qui Moles copià alguns dels seus models, esdevingué un referent i possiblement l'ajudà a introduir-se en el món artístic francès, a més de facilitar-li l'acostament altres models francesos més recents, ja que tenia més contacte amb l'Acadèmia que Dupuis, tal i com Moles ja havia fet anteriorment amb Vergara a València i Tramullas a Barcelona, llocs on va actuar com a gravador traductor.

Altres notícies fan referència a l'obra *Sant Gregori refusant el Pontificat* (Subirana Rebull 1990:151-153), amb models de dibuixos de Carle Van Loo de 1764 que es gravaren anys més tard i dels quals Moles realitzà el segon esbós de la sèrie el 1768 o 1769 (Jiméno 2005:155). La seva publicació va ser anunciada també pel *Mercure de France* al gener de 1770³⁸⁸:

“On met aujourd’hui en vente l’estampe représentant St Grégoire, retiré dans une caverne, où le clergé & le préfet de Rome viennent le chercher pour l’élever sur le trône de l’Église. [...] Cette estampe a 20 pouces de haut sur 14 de large. [...] Elle est gravée par M. Moles, pensionnaire de l’assemblée du commerce de Barcelone, de l’académie d’Espagne, &c. Son prix est de 6 livres. [...]

³⁸⁷ Anònim, «Estampe allégorique sur la naissance du fils du prince des Asturies», *Mercure de France*, març de 1772, pp. 168-169 (transcrit per Jiméno 2005:155 i 180).

³⁸⁸ Anònim, «Arts. Gravure», *Mercure de France*, gener de 1770, pp. 163-166 (transcrit per Jiméno 2005:157 i 181).

Les figures du premier plan de cette nouvelle estampe ont près d'un pied de proportion, ce qui a donné lieu au graveur d'y développer ces beaux caractères de tête que l'on admire dans les originaux. Son burin, régulier sans affectation, à cette douceur, cette souplesse & cette variété de tailles, dont les Roulet, les Poilly, les Edelinck ont donné l'exemple, & qu'ils mettaient en usage pour exprimer avec élégance les formes des objets & en faire sentir l'effet & l'harmonie".

Ja al novembre de 1770, es publicà al *Mercure*, una subscripció per les sis estampes de *La Vida de Sant Gregori*, gravades pels millors artistes, especificant de Moles que:

"Elle a été gravée par M. Molès, pensionnaire de l'assemblée du commerce de Barcelone, de l'Académie d'Espagne, &c. Ce graveur s'est proposé pour modèle les artistes qui ont le mieux connu le mécanisme du burin. Le sien a de la douceur, de la netteté, & cette variété nécessaire pour donner de l'harmonie à l'ouvrage & pour en ménager avec avantage les repos"³⁸⁹.

Un altre anunci a la premsa fa referència al gravat *Sant Joan Baptista al desert* (Subirana Rebull 1990:154-155) que es publicità al *Mercure de France* l'abril de 1772:

"estampe d'environ 20 pouces de haut sur 14 de large, gravée par Pascal P. Molès, d'après le tableau original du Guide ; Prix 3 liv. A Paris, chez Lacombe, Libraire, rue Christine. Cette scène très simple en elle même est néanmoins intéressante par l'attitude vive, animée & pleine de grace que l'habile burin artiste a su donner au personnage qu'il a représenté. Le graveur, M. Molès, s'est appliqué sur-tout à donner beaucoup de douceur & d'harmonie à son burin, pour mieux rapprocher l'estampe du tableau qu'il copiait. Cette gravure est dédiée à son excellence monseigneur le comte de Fuentes, ministre plénipotentiaire de sa M. C. auprès de sa M. T. C."³⁹⁰.

³⁸⁹ Anònim, «Souscription et description des six Estampes composant la vie de St Grégoire le grand [...]», *Mercure de France*, novembre de 1770, pp. 175-187 (transcrit per Jiméno 2005:156).

³⁹⁰ Anònim, «Art. Gravures. I. Saint Jean Baptiste dans le désert», *Mercure de France*, abril de 1772, pp. 172-173 (transcrit per Jiméno 2005:159 i 181).

En relació a *La pregària de l'Amor*, Moles copià parcialment un model de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) exposat al *Salon* de 1769 (Subirana Rebull 1990:169-172). D'aquest gravat es coneixen almenys dos estadis diferents: un signat datat al 1774, dedicat en francès a la princesa de Pignatelli, i un segon, en castellà. Aquest darrer fet responia a una estratègia comercial que Moles emprà en la seva estada a París, tractant de compatibilitzar els interessos comercials dels mercaders i marxants d'estampes, en aquest cas M. Buldet, i la seva obligació de complaure a la Junta de Comerç (Jiméno 2005:159). Fou anunciat el primer estadi al *Mercure de France* al novembre de 1774 :

*"[...] elle est gravée d'après le tableau de M. Greuze, par M. Moles, Graveur du roi. Prix 3 liv. A Paris chez Buldet, Marchand, rue de Gèvres. Cette estampe est exécutée au burin avec beaucoup d'intelligence & de talent. Elle représente une jeune fille avec l'expression de la plus vive tendresse"*³⁹¹.

Amb el tema de *Les caceres exòtiques de Lluís XV*, destaca el gravat de *La caça del Cocodril* (Subirana Rebull 1990:164-168) que féu Moles segons model de François Boucher (1703-1770), acabat l'any 1773 –data d'un primer estadi- i en un nou estadi també amb text en francès i castellà, fou posat a la venda al 1774 i anunciat al *Mercure de France* al mes de març:

*"La pêche au Crocodile, d'après le tableau original qui est dans le cabinet du Roi, de M. Boucher, son premier Peintre, gravée par PP. Molès, Graveur du Roi & Membre des Académies Royales de Saint-Ferdinand & de Saint-Charles en Espagne. [...] la gravure est d'un style ferme, pittoresque & varié. Les travaux en sont bien entendus, les contrastes bien ménagés, les effets bien sentis, les détails bien traités. Cet ouvrage fait beaucoup d'honneur au burin de M. Moles, & annonce un talent supérieur. Le prix de cette estampe est de 6 livres [...]"*³⁹².

³⁹¹ Anònim, «La prière à l'amour, dédiée à Madame la Princesse de Pignatelli», *Mercure de France*, novembre de 1774, p. 187 (transcrit per Jiméno 2005: 159 i 181).

³⁹² Anònim, «La pêche au crocodile», *Mercure de France*, març de 1774, pp. 164-165 (transcrit per Jiméno 2005: 159 i 182).

Sembla que Moles va reprendre el camí assenyalat per Manuel Salvador Carmona i es va poder integrar al món del gravat parisenc, no només per contactes com es pot veure en els anuncis, en el seu marxant Buldet o en les relacions amb artistes que l'acostaren a l'ambient acadèmic, sinó també respecte a la tècnica emprada. En els textos del *Mercure de France* es destaca la manera de gravar de Moles, el buril, la preferida de l'escola francesa, una tècnica molt exigent que va saber desenvolupar de manera que es poguessin respectar al màxim els models i que en ocasions acabava amb tocs d'aiguafort, com d'altra banda era habitual. Per exemple se subratllà que Moles havia assolit una gran destresa amb el buril, que es feia evident en l'harmonia i la tendresa de l'estampa que l'aproximava encara més al quadre que copiava³⁹³. Per aquest motiu, cal entendre els esforços de Moles en els cercles acadèmics francesos, no tant com una manera d'introduir millores en el gravat a Espanya, sinó com un procés per assolir el domini de la disciplina del gravat de traducció en el nivell alt que existia a França des de Lluís XIV. Per aquest motiu, les pensions de Carmona i Moles semblen respondre a una voluntat institucional d'aconseguir crear un grup de gravadors de nivell que poguessin difondre la pintura espanyola, tal i com s'havia fet a França el segle anterior (Jiméno 2005:160).

3.4.2. La Duana, centre del comerç marítim

Una altra vessant important en relació als contactes internacionals es trobava en la procedència de moltes peces estrangeres, quins eren els mitjans pels quals es portaven aquestes fins a Barcelona, quins artistes eren objecte de l'interès del públic local, etc. La problemàtica per aprofundir en aquestes qüestions roman en la poca concreció de la documentació en la descripció de les peces d'art, per exemple en el cas dels inventaris *postmortem* que ja hem estat comentant, perquè no especifiquen els autors, la tècnica, ni la

³⁹³ Anònim, «Art. Gravures. I. Saint Jean Baptite dans le désert», *Mercure de France*, abril de 1772, pp. 172-173 (citat per Jiméno 2005:161-182).

qualitat de les peces. Per aquest motiu, hem cregut oportú consultar documentació relacionada amb la duana de la ciutat. Donat que la majoria de mercaderies que es transportaven al món al segle XVIII –de la mateixa manera que encara succeeix avui dia– arribaven en vaixell al port i que totes elles havien de passar per una inspecció de la duana per poder entrar a la ciutat, hem cregut que possiblement es podrien recuperar algunes dades relatives a peces d'art. La majoria d'inspeccions, no només es feien per motius impositius, sinó també per assumptes de controls sanitaris. Per aquesta raó hem buidat els fons documentals de Sanitat del port generats per l'Ajuntament Borbònic, conservats a l'AHCB³⁹⁴ i en el qual hem pogut consultar documentació relacionada amb permisos, llicències, certificats, quarantenes, sol·licituds d'autorització de desembarcament de mercaderies, inspeccions sanitàries, etc. Hem seleccionat documentació que encaixava amb la nostra cronologia relativa a vaixells que procedien de gran nombre de destinacions i orígens que consten en aquest fons, per exemple Cadis, ports italians, del nord d'Àfrica, de França, els Estats Units, Gran Bretanya, Malta i un llarg etc. En ell, només hem localitzat peces artístiques en els vaixells procedents de Roma i una excepció en el de Trieste. És evident que aquest tipus de peces es transportaven per mar, com la majoria de les mercaderies. Potser no resulta tan evident però el costum o la obligació de declarar o fer passar per la duana aquests béns, donada l'escassetat documental amb què ens hem trobat. Tot i així, ens sembla prou significatiu que gairebé la totalitat de les peces localitzades vinguessin de Roma.

Entre les mercaderies destaquen els objectes de temàtica religiosa, mitjanceres o devocionals que es compraven a la Santa Seu, per exemple:

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

Certifico que la carga que lleva a bordo de su Canario nombrado la Virgen del Rosario el Patron Andres Anglada consistente en los géneros abajo declarados, se hà dispuesto en Roma Capital de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente

³⁹⁴ Sèrie X, entrada de vaixells al port, Pràctic.

certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado. Roma y Mayo 27. del 1791.

Carga

Cajas nº2 liadas en tela con cosas de devocion dirigidas al Sr Dn Antonio Ferboj y Gacseli en Barcelona.

Mas: otra cajita sin ser liada en tela que contiene tambien cosas de devocion dirigida a otro Señor.

Gregorio Balducci”.³⁹⁵

Aquest és un bon exemple de la poca concreció documental que, malgrat el nom dels clients, no ens permeten especificar cap característica de les peces enviades. En altres casos aquest tipus de peces eren encarregades pels ordes monàstics a Roma i així s’indica a la documentació, i que concreta i confirma la temàtica de les peces més habituals, com per exemple:

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

Certifico que la carga que lleva a bordo de su Canario nombrado la Virgen del Rosario el Patron Andres Anglada consistente en los generos abajo declarados, se hà hecho, en Roma Capital de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado. Roma y Mayo 27. del 1791.

Carga

Una caxa con un quadro que representa la Virgen SSma con el Niño en brazos, con su marco dirigido al R.P. Prior de S. Agustin a Barcelona.

Por ausencia, y de orden del Sr Consul D. Gregorio Balducci

Dn Josef Timon”³⁹⁶.

Val a dir que no hem pogut localitzar aquest quadre entre els béns del convent de Sant Agustí i, donada la breu i poc detallada que se’n fa en el document, ha estat impossible identificar-la entre les peces que descriu Barraquer (1906:189-190) d’aquest convent, ja que moltes imatges

³⁹⁵ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-5, 18-5-1791.

³⁹⁶ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-10, 27-5-1791.

tenen la mateixa temàtica o semblant. Un cas similar el troben respecte el convent dels Caputxins de Barcelona:

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

Certifico que los géneros que lleva a bordo de su Bergantín nombrado S. Vicente y la Virgen del Carmen el Capitán Giuseppe Juich Imperiale consistente en los géneros abajo declarados, se han enbiado desde Roma Capital de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado. Roma y Diciembre 20. de 1803.

Digo dos cajones contienen dos cuerpos santos, y un Cajoncillo, contiene devociones, otro cajoncillo mas pequeño contiene un quadro para la Iglesia de los Capuchinos. El todo dirigido al Sr. Ambrosio de Barcelona, embarcado por el Sr. Eugenio de Roma Agente Generalicio.

Gregorio Balducci”³⁹⁷.

En aquest cas, tampoc es diu la temàtica de les peces, ni tan sols els cognoms de qui enviava les peces i qui les rebia. També s'esmenten però altres peces de devoció dirigides al Convent de Sant Francesc. Com es pot veure, l'escassa descripció de les peces és una qüestió constant en la documentació i un entrebanc en la possible identificació de les obres:

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

Certifico que la caja que lleva a bordo de su Canario nombrado como N° 72 de su matricula el Sr Pedro Villaseca Catalan consistente en los generos abajo declarados, se hà hecho en esta Roma de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado. Roma y Febrero 11. del 1792.

Carga un cajon contiene devociones Rdo Sr Dn Josef Benlloch y dirigido al Rdo Pr Gerardo exprovincial de St Francisco en Barcelona.

Gregorio Balducci”³⁹⁸.

³⁹⁷ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-27, 20-12-1803.

³⁹⁸ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-18, 11-2-1792.

A través d'aquests documents es pot constatar també l'arribada de medalles amb motius religiosos que s'encarregaven a Roma, en aquest primer exemple, per a la procura de Montserrat:

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

Certifico que la carga que lleva a bordo de su Canario nombrado la Virgen del Rosario el Patron Andres Anglada consistente en los generos abajo declarados, se hà hecho, en Roma Capital de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado.

Roma y Mayo 27. del 1791.

Carga

Una caxita de medallas para el Rev. P. Procurador de la Procura de Monserrate de Barcelona.

Por ausencia, y de orden del Sr Consul D. Gregorio Balducci

Dn Josef Timon”³⁹⁹.

Altres peces, també medalles i de devoció, arribaven al port de Barcelona des d'Itàlia però amb un altre destí. Aquestes dades ens mostren que el port de Barcelona funcionava com un intercanviador de mercaderies, fet que ja coneixíem respecte a altres productes, però no de peces artístiques. Com dèiem, Barcelona era el port dels Borbons al Mediterrani i així ho demostren els carregaments que presentem a continuació. En primer lloc, hem localitzat un lot de medalles que arribaren a Barcelona amb destí del Convent del Rosario a Madrid. Probablement, aquestes peces, un cop descarregades i inspeccionades a Barcelona, viatjaven per terra fins a la capital. Això ens demostra de nou que en l'Espanya Borbònica, el port destinat als negocis Mediterranis i Orientals era el de Barcelona.

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

Certifico que la carga que lleva a bordo de su Canario nombrado la Virgen del Rosario el Patron Andres Anglada consistente en los generos abajo declarados, se há hecho en Roma, Capital de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fé de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado.

³⁹⁹ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-9, 27-5-1791.

Roma y Mayo 27. del 1791.

Carga

Una caxita de medallas dirigidas a Barcelona para Madrid al Rmno Pe Inquisidor F. Josef Poveda en el Convento del Rosario.

Por ausencia, y de orden del Sr Consul D. Gregorio Balducci

Dn Josef Timon”⁴⁰⁰.

Un altre exemple, ens mostra un lot variat de peces que, en arribar a Barcelona i que en ser inspeccionat, es dirigí a Cadis, en aquest cas, en vaixell. Probablement mitjançant el sistema de cabotatge.

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

Certifico que la carga que lleva a bordo de su Canario nombrado la Virgen del Rosario el Patron Andres Anglada consistente en los generos abajo declarados, se há hecho, en Roma, Capital de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado.

Roma y Mayo 28. del 1791.

Carga

Un cajon con medallas, rosarios, Crucifijos, y otras cosas de devocion, dirigido pr Barcelona a Cadiz al Sr. D. Antonio Barcelò, y Prats.

Por ausencia, y de orden del Sr Consul D. Gregorio Balducci

Dn Josef Timon”⁴⁰¹.

Tal i com hem vist en el Bloc 1, la influència d'Itàlia en l'art i també en el pensament, tenint en compte que en la mentalitat profundament religiosa de l'època es tenia interès en un contacte freqüent amb la Santa Seu, podem documentar també el comerç de llibres, malgrat que malauradament no se'ns indica la seva temàtica:

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

⁴⁰⁰ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-8, 27-5-1791.

⁴⁰¹ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-11, 28-5-1791

Certifico que la carga que lleva a bordo de su Canario nombrado la Virgen del Rosario el Patron Andres Anglada consistente en los géneros abajo declarados, se hà dispuesto en Roma Capital de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado. Roma y Mayo 27. del 1791.

Carga

Un Cajon de libros, que manda el P. Fr. Antonio Cortes Menor observante a Barcelona dirigidos a R. P. Fr. Franco Montes Guardn del Colegº de Sn. Buenaventura.

Por ausencia, y de orden del Sr Consul D. Gregorio Balducci

Dn Josef Timon”⁴⁰².

Un altre exemple ens mostra com els ordes monàstics subministraven textos creats per la pròpia institució a la Santa Seu i els feien arribar als seus convents arreu, per exemple, en aquest cas dels Carmelites Descalços de Roma, enviant llibres als de Barcelona:

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

Certifico que la cajta que lleva a bordo de su Canario nombrado como el N°72 de su matricula el Sr Pedro Villaseca Catalan consistente en los generos abajo declarados, se hà hecho en Roma Capital de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado. Roma y Genero 30. del 1792.

Digo una cajta cargada por el Pe Antº de los Reyes procurador de los Carm. Descalzos, y dirigida al Procurador de la misma orden en Barcelona.

Contiene libros y cosas de devociones

Gregorio Balducci”⁴⁰³.

Per últim, i entrant de ple en la importació de peces, observem com la majoria de casos tenen a veure amb la Junta de Comerç, l'Escola de Dibuix i els pensionats. El primer exemple però, es tracta d'un particular, que encarrega algunes figuretes de guix i relíquies. Potser, malgrat la descripció similar als models de guix, només es tractava de peces devocionals:

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

⁴⁰² AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-7, 27-5-1791.

⁴⁰³ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-17, 30-1-1792.

Certifico que la caja que lleva a bordo de su [en blanc] nombrado como N°72 de su matricula el Sr [en blanc] consistente en los generos abajo declarados, se hà formado, en Roma capital de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado. Roma y Junio 3. del 1791.

Carga

Una caja contiene figurillas de esquayola y una reliquia embarcada, por Dn Julian Muñoz, y dirigida a Dn Josef Puguët y Costa a Barcelona.

Gregorio Balducci”⁴⁰⁴.

En un altre document, consta que un altre particular encarregà dos quadres. Tot i l’interès del document, no hem pogut reconèixer els noms ni de la persona que els envia, ni de qui va rebre les mercaderies:

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

Certifico que la caja que lleva a bordo de su Canario nombrado como N° 37 de su matricula Sr. Sebastian Villaseca consistente en los géneros abajo declarados, se ha hecho, en Roma Capital de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado.

Roma y Abril 27. del 1791.

Carga un Cajon contiene dos quadros embarcada por D. Joseph Ballach para D. Joseph quintana vecino de Barcelona.

Gregorio Balducci”⁴⁰⁵.

És interessant el document següent que fa referència a sis calaixos de models d’escultura i dibuixos, que es dirigin a Joan Vidal i Mir, secretari de la Junta de Comerç durant més de trenta anys, des de la seva creació al 1758 i fins a la seva mort l’any 1792 (Ruiz Ortega 2000:87).

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

Certifico que la carga que lleva a bordo de su Canario nombrado la Virgen del Rosario el Patron Andres Anglada consistente en los generos abajo declarados, se há hecho, en esta Ciudad de

⁴⁰⁴ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-13, 3-6-1791.

⁴⁰⁵ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-3, 27-4-1791.

Roma, Capital de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado.

Roma y Mayo 28. del 1791.

Carga

Cinco cajones de modelos de escultura con algunos dibujos en uno de ellos.

Otro cajon de pinturas con algunos dibujos, dirigidos a Barcelona, al Sr. Dn. Juan Vidal, y Mir, Secretº de la Rl. Junta de Comercio.

Por ausencia, y de orden del Sr Consul D. Gregorio Balducci

Dn Josef Timon”⁴⁰⁶.

Un cas similar el trobem anys després amb peces que enviaren els pensionats de la Junta de Comerç a Barcelona per mostrar els seus progressos en les seves respectives disciplines, però també per ampliar les col·leccions de models de la institució, com ja hem explicat anteriorment. A continuació mostrarem alguns exemples documentals. En primer lloc, presentem un certificat de 1803 de dos calaixos amb un bust d’escultura i un quadre que Antoni Solà envià a la ja esmentada com “Reial Acadèmia de Belles Arts de Barcelona”, amb Pere Pau Montaña com a destinatari, aleshores director de la institució.

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

Certifico que los géneros que lleva a bordo de su Bergantín nombrado La Virgen del Carmen y S. Vicente el Capitán Josef Juich Imperiale consistente en los géneros abajo delarados, se han enbiado desde esta a Civitas de este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado. Roma y Diciembre 21. de 1803.

Digo dos cajones contienen el uno un busto de Escultura, y otro un quadro dirigidos a Dn Pedro Pablo Montaña Director de la R. Academia de Bellas Artes en Barcelona, y embarcados por Dn Antonio Solar Español.

Gregorio Balducci”⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-12, 28-5-1791.

⁴⁰⁷ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-28, 21-12-1803.

Sembla interessant destacar la lentitud de les notícies en aquella època, ja que en la data que es va emetre aquest certificat, Montaña feia més d'un mes que havia mort i, per tant, ens demostra que Antoni Solà, ho desconeixia. El fet que a més d'una escultura feta pel mateix artista anés acompanyada d'una pintura. Vistes aquestes notícies i el format dels documents ens atrevim a afirmar que era habitual que els pensionats fessin enviaments conjunts i que fessin arribar a Barcelona lots amb peces dels diversos artistes. Probablement la pintura fos obra de Francesc Cabañes, pensionat d'aquesta disciplina a Roma, en els mateixos anys que Solà. Per tractar d'identificar les peces enviades en aquest lot, hem consultat la documentació de la Junta de Comerç i hem localitzat algunes informacions relatives a l'entrada de peces a l'Escola de Dibuix. La primera notícia respecte als pensionats romans és del 19 de gener de 1804 –recordem que l'enviament s'havia produït el 21 de desembre de 1803-. Podem llegir en els llibres d'acords el següent: “Vista la exposicion de treinta y uno del pasado de los pensionistas en Roma Celles, Solá y Cabañas avisando del envio con el Capitan Josef Suic de los diseños del Mausoleo por Celles; de la copia del Genio Griego del Museo Clementino por Solá, y de las del Salvador en solo cabeza, de un retrato hecho por Vinci y de la de un Fauno, de Cabañas estas tres copias, expresando en la carta al Secretario que ascienden â veinte y ocho pesetas los gastos de conduccion y embarque. Ha acordado que se providencie el pago de las veinte y ocho pesetas, y por la comision retirar al arribo para la Academia de dibujo estas obras”⁴⁰⁸.

La Junta indica que els pensionats havien enviat paral·lelament una notificació, amb data del 31 de desembre conforme havien preparat aquest lot, i inclús indicaven el capità del vaixell que coincideix amb el nom que apareix en el certificat. Tot i això, apareixen moltes més obres en relació en l'especificat en el document, potser perquè existien altres documents on s'especificaven altres peces que formaven part d'aquest lot i que no s'han conservat. És difícil identificar les obres per la seva descripció poc definida, malgrat que entre el llistat d'obres

⁴⁰⁸ BNC, AJC, Llibres d'Acords, 1804, Barcelona, 19/01/1804, p.14.

s'inclouïa probablement una còpia feta per Solà d'un bust com els de Pericles, d'Homer o de Sòcrates dels Museus Vaticans. El segon cas, el situem al gener de l'any 1804, només tres mesos després de la mort de Montaña. En aquest document se certifica el contingut d'un calaix amb una estàtua de guix elaborada per Damià Campeny, un lot dirigit en aquest cas a Antoni Bonaventura Gassó, segon secretari de la Junta de Comerç, que ocupà el càrrec durant vint-i-quatre anys, des de la mort de Vidal i Mir al 1792 fins a 1816, inclosa la Guerra del Francès.

“DON GREGORIO BALDUCCI CONSUL DE S.M. CATHOLICA EN LA CORTE DE ROMA.

Certifico que el cajón que lleva a bordo de su Bergantín nombrado La Virgen de la Gracia y S. Vicente Ferrer el Capitán Josef Juich Imperiale consistente en los géneros abajo declarados, se ha cargado en Roma Capital de de (sic) este Estado Pontificio, y son productos de dicho Estado; en fè de lo qual, doi la presente certificacion, firmada de mi mano, y sellada con el sello de este Real Consulado. Roma y Henero 2. de 1804.

Digo un cajon contiene una Estatua de Yeso o embarcadas por Dn Damian Campen, y dirigido a Dn Antº Buenavª Gaso de Barcelona.

Gregorio Balducci”⁴⁰⁹.

Tampoc en aquest cas s'especifica el tema de l'escultura de Campeny, tot i que podria tractar-se dels models de guix que va remetre en aquells mesos per a la construcció de la columna monumental que la Junta de Comerç planejava aixecar com a homenatge a Carles IV a la Rambla (Cid 1946 IV:435-444). Bonaventura Gassó va recollir i pagar les despeses de l'enviament, fet del qual en tenim constància gràcies a les actes de la Junta de Comerç on s'explicava que “Vista la cuenta de treinta y uno del pasado, que ha presentado dn Antonio Buenaventura Gassó, con recibo de los Interesados en importe seismil setecientos veinte y un julios que al cambio de ciento y diez y ocho reales plata por cien Julios son mil trescientas ochenta y siete libras, diez y siete sueldos y ocho dineros de lo pagado en Roma por Dn Merino Torlonio â los pensionistas de la Junta Dn Damian Campeny, Dn Antonio Celles, dn Antonio Solá y Dn Miguel Cabañas empezando por Mayo último y comprendiendo hasta las

⁴⁰⁹ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C2-29, 2/1/1804.

pensiones de enero de este año. Ha acordado que pase con la tan justificativa al Contador para que despues de examen y no ocurriendo reparo, despache libramiento de este importe â favor de Gassó”.

Sembla que a més del pagament de les peces, Gassó havia avançat els diners de les pensions dels quatre artistes, des de maig de 1803 i fins al gener de 1804, i sol·licitava que la Junta de Comerç li reemborsés aquest concepte.

Deixant de banda Roma, només hem localitzat un altre lligall referent a una altra ciutat on apareguessin peces amb valor artístic, malgrat que es tracti de béns sumptuaris que s’escapen de les tradicionals classificacions de les tres –o quatre- Nobles Arts. Es tracta de l’arribada d’un servei de porcellana procedent de la Fàbrica Imperial i Reial de Viena, embarcada a Trieste per destinar-la a Barcelona. Amb aquest document podem tenir una idea de les vies comercials d’aquestes productes sumptuaris, en aquest cas particular, dels ports que gestionaven els lots procedents de centre Europa fins al port de Barcelona. Cal tenir en compte que el marítim era el mitjà més habitual de transport de mercaderies, i fins avui dia, i per tant, en aquests casos es deuriem transportar aquests carregaments per terra fins al port més proper i d’aquí en vaixell fins al seu destí.

“DON CARLOS ALEXANDRO DE LELIS CONSUL GENERAL DE S.M. EN TRIESTE

Certifico que el Servicio de Porcelana puesto en una Caxa marcada C.D. que lleva embarcado el Capitan Estevan Lupi Raguseo a bordo de su Chechia nombrada la Prudenza por Cuenta del Sr Francisco Hollin Austriaco procede de la Fabrica Imp. y Rl. de Viena y se ha comprado y embarcado en este Puerto, y para que conste donde convenga, doi presente firmada de mi mano y sellada con el Real Sello del Consulado. Trieste à 6 de octubre de 1803.

Carlos Alexandro de Lellis”⁴¹⁰.

⁴¹⁰ AHCB, Sanitat, 1L.IX-55/C11, 6/10/1803.

En aquest darrer cas no es descriuen les peces ni el contingut del lot, però sí la seva procedència i la persona que s'ha fet càrrec d'aquest enviament, tot i que lamentablement, a diferència d'altres exemples anteriorment exposats, no s'especifica el destinatari.

3.5. “Col·leccions” i iniciatives museístiques

A continuació exposarem alguns exemples de col·leccionisme o fenòmens similars que es donaren a Barcelona en aquesta cronologia, relacionats amb l'estudi, l'acumulació i la mostra de béns artístics i sumptuaris. Malgrat que som del parer que no es pot parlar de col·leccionisme pròpiament en aquest període en el cas barceloní, bàsicament perquè els suposats col·leccionistes no tenien voluntat de ser-ho, plantejarem algunes iniciatives ben properes a aquesta disciplina, nascudes d'un interès il·lustrat. En primer lloc, ens ocuparem de la política d'adquisicions de la Junta Particular de Comerç de Barcelona per a l'Escola Gratuïta de Dibuix i la incidència de les seves decisions en la formació dels artistes, l'establiment de models i del gust imperant, tant per que fa a les compres d'obra de la biblioteca. En segon lloc, recuperarem la figura de Pasqual Pere Moles, en aquest cas com un pioner en el col·leccionisme modern a Barcelona. També ens centrarem breument en la voluntat de col·leccionar obres de Mengs que hi havia a la ciutat introduint un nou gust i una nova estètica. Més endavant, ens dedicarem a la figura dels antiquaris i la raó de ser dels seus estudis i col·leccions. Per últim, ens fixarem de nou en un cas particular com les iniciatives primerenques, que es podrien considerar inclús museogràfiques de Marià Oliveres.

3.5.1. Una política d'adquisicions: l'Escola Gratuïta de Dibuix

3.5.1.1. La Col·lecció de l'Escola Gratuïta de Dibuix

La Col·lecció de l'Escola Gratuïta de Dibuix conforma un dels conjunts artístics més importants del nostre país, no només per la considerable qualitat artística de les peces que la componen, sinó especialment per ser l'origen i el germen de la primera col·lecció pública i el

primer museu d'art del nostre país. ens ocupa en aquest capítol, les seves obres resultaren materials imprescindibles per a l'estudi dels alumnes a l'Escola, ja que foren emprats per aquests com a models artístics. Barcelona en època moderna no va gaudir des beneficis de la cort i per aquest motiu cal buscar l'origen de la seva riquesa museística en l'Escola Gratuïta de Dibuix des de 1775. (Fontbona-Durá 1999:11). A més, i precisament per aquest motiu, la majoria de peces s'incorporaven com elements auxiliars de la docència, enriquint la col·lecció periòdicament.

La col·lecció mostra l'influx de la Junta de Comerç i de Pasqual Pere Moles en la seva creació, i la podríem considerar l'episodi de col·leccionisme més important del segle XVIII (Quílez 2007:19), especialment per la seva incidència en la història del gust a Barcelona a través de la difusió que se'n va fer a través de llibres de viatges, dietaris, etc. en les darreres dècades del segle XVIII. Mitjançant les obres que hi havia a la ciutat, les seves vicissituds per a la seva conservació, l'opinió que se'n tenia d'elles en aquell moment, etc. podem resseguir l'existència d'un cert cànon de bellesa classicista que discriminava aquelles obres que no responien a aquests models clàssics, en un esquema de judici estètic molt rígid. Aquest fet es percep de manera bastant evident en l'absència de comentaris a peces o obres d'època medieval, sempre amb algunes excepcions com la descripció que alguns autors feren de la *Mare de Déu dels Consellers* de Lluís Dalmau, que va tenir una fortuna crítica considerable a finals del segle XVIII, per exemple de part d'Antonio Ponz que l'elogià malgrat que va postil·lar que es tractava d'una "obra anterior al restablecimiento de este noble arte" (Quílez 2007:20).

Aquests models, tenien una procedència diversa, principalment italiana i francesa, a més de l'Academia de San Fernando de Madrid i San Carlos de València. Segons les actes de la Junta en els primers anys de funcionament, París fou gairebé en exclusivitat font de models, probablement per la formació, pensió i experiència de Moles en la ciutat francesa entre 1766 i

1774⁴¹¹. Habitualment es tractava de dibuixos i estampes que procedien de cartilles, amb mostres que podien ser de Ribera, Villafranca o Garcia Hidalgo, tot i que la majoria de cartilles eren franceses, o bé còpies d'italianes. Cal tenir en compte que en els primers anys de funcionament de l'Escola, no es feien classes de dibuix al natural ni d'escultura i per tant només copiaven aquests dibuixos i estampes. A continuació aportarem alguns exemples extrets dels llibres d'acords de la Junta de Comerç que ens mostren la línia estilística i la política d'adquisicions de l'Escola, juntament amb els seus propòsits i conseqüències estilístiques.

La col·lecció, amb un clar i indestruïble objectiu docent, s'inicià ja l'any 1774, amb el retorn de Pasqual Pere Moles de París, ja que amb ell portava «algunos Dibujos resultados de su aplicación», fent referència a Moles i a les obres realitzades durant la seva etapa com a pensionat, a més de «tres caxones de dibujos y estampas» (Subirana Rebull 2003:653). L'Escola comprà en el mateix any, una “partida de Modelos de Yeso venidos de Italia de un gusto exquisito”⁴¹². Cal tenir present que aquests models de guix no s'utilitzaren a l'Escola durant uns quants anys, fins que no es disposà d'una classe de dibuix al natural; recordem que inicialment, només s'impartien dues classes de dibuix en les quals es treballava amb dibuixos i estampes. En aquest sentit és important destacar les primeres comandes a l'estranger de paper de millor qualitat que el local; inicialment francès de la casa Michel⁴¹³ i més endavant a Itàlia, via Gènova.

Aquesta fou l'arrencada d'uns fons es van anar enriquint amb noves adquisicions, donacions particulars, exemplars sol·licitats a la Real Academia de San Fernando i obres que realitzaren els mestres i alumnes de l'Escola. En aquest recorregut per les adquisicions i ampliació de la

⁴¹¹ Recordem que fins l'any 1779 no van iniciar-se les adquisicions d'obres de Mengs i la introducció de l'estètica classicista italiana que guanyà terreny a la francesa.

⁴¹² Subirana opina que no es d'estranyar que Moles comprés aquests guixos italians, ja que la seva tendència a seguir els criteris acadèmics i les noves propostes estètiques, amb l'objectiu de depurar les formes barroques i a retornar a un classicisme temperat (Subirana Rebull 2003:654)

⁴¹³ BNC, AJC, Llibre d'acords, n.6, 1776-1777, p.43, (transcrit per Ruiz Ortega 2000:374).

col·lecció per diverses vies podrem constatar l'evolució del gust artístic i la de les principals influències, no només la francesa sinó la consolidació de la italiana. Cal tenir present però que aquesta era una política d'adquisicions orientada a la docència.

Una de les primeres donacions es va produir l'any 1775 per part de María Engracia de las Casas, filla política de l'Intendent José Felipe Castaños, i per tant, president de la Junta de Comerç⁴¹⁴, consistent en “tres cabezas de Yeso representando a Sn Pedro, Sn Pablo, y un Negro, para que se coloque entre las que posee la Escuela de Dibujo de su cargo”. Moles, a més, va cedir dues estàtues de temàtica clàssica “de Quatro Palmos de alto representando Venus y Paris” (Alcolea 1959 I:122). També l'escultor Carles Salas (1728-1788), va enviar des de Tarragona «un exquisito modelo en barro que hizo para executar en Marmol el Altar de Sta Tecla de aquella Ciudad», malgrat la seva estètica berniniana, va ser acceptada com a model probablement perquè Salas era acadèmic de San Fernando⁴¹⁵.

L'any 1777 es van adquirir les estàtues d'un Gladiador, un Laocoont, i un cap d'Alexandre, juntament amb altres models enviats des de Roma per l'escultor Juan Adán, tal i com es descriu en el llibre d'acords de la Junta:

“[...] Haviendo los Sres Comicionados por lo de la Escuela de Dibujo echo presente, que concideraban muy util la compra para el uso de los Dicipulos de la citada Escuela las estatuas del Gladiador, y del Leoconte la Cabeza de Alexandro, y otros modelos comprados en Roma que Dn Juan Adan cedio â este fin por su coste y costas, que el todo son ciento y quarenta pesos duros, haciendo presentes dichos Sres Comicionados paraque la Junta determine lo que tenga por conveniente[...]”⁴¹⁶.

La Junta aprofità sàviament la mort del pintor Mengs (1728-1779) a Roma per fer ús dels seus contactes comercials, polítics i diplomàtics i adquirir moltes de les seves obres. L'Escola estigué molt influïda pels models que Mengs imposà. Moles s'encarregà d'escriure a José

⁴¹⁴ Va ocupar el càrrec entre 1763 i 1776.

⁴¹⁵ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.. 5, 18/12/1775, p. 417 (citat per Subirana Rebull 2003:654).

⁴¹⁶ BNC, AJC, Llibre d'acords, n.6, 1776-1777, p.281, 12/05/1777 (transcrit per Subirana Rebull 1990:379 i Ruiz Ortega 2000:377).

Camarón i es va assegurar que l'Intendent, com a president de la Junta escrivés a José Nicolás de Azara, amic personal, protector, biògraf i difusor de l'obra i pensament de Mengs, per tal que ajudés Camarón a aconseguir algunes peces en subhasta pública que procedien del taller de l'artista:

“[...] Haviendose echo presente que ha muerto el famoso Pintor Dn Antonio Rafael Meins (sic), y que parece seria conveniente para la instruccion de los Cursantes en la Escuela de Dibujo que se recoxiesen algunos Dibujos originales [...]”⁴¹⁷.

Les l'adquisicions van arribar en diverses partides, de dibuixos i altres peces d'aquest pintor⁴¹⁸. Cal recordar, que com hem vist anteriorment, Mengs era considerat l'artista que marcà les pautes com a exemple indiscutible de les tendències acadèmiques.

Davant aquesta petició Azara va respondre poques setmanes després i la Junta se'n féu ressò:

“[...] Vista la Carta del Ilustre Dn Joseph Nicolas de Azara del 19 del pasado, en que expresa facilitará â Dn Joseph Camaron la compra de algunos Diseños echos por el celebre Pintor Mains (*sic*), para el uso de esta Escuela de Dibujo, debiendose en quanto â los precios arreglarse â los que ha señalado la tasa publica[...]”⁴¹⁹.

Davant la seva resposta afirmativa, la Junta destinà un pressupost per a aquestes compres:

“[...] Haviendose echo presente, que para poder conseguir la Recoleccion de algunos Diseños, y otras Piezas preciosas, que ha dejado el celebre Pintor Meins (*sic*) debe ya hacerse la remesa correspondiente â Roma[...]”⁴²⁰.

La primera remesa que va rebre l'Escola estava conformada per dibuixos:

⁴¹⁷ BNC, AJC, Llibre d'acords, n.7, 1778-1779, p.344, 29/07/1779, (transcrit per Subirana Rebull 1990:382 i Ruiz Ortega 2000:380).

⁴¹⁸ És possible que una d'aquestes peces fos *L'Anunciació de Nostra Senyora*, una còpia parcial de Mengs de 1779 de la capella reial del Palacio de Oriente de Madrid, feta per León Bueno, amb nº d'inventari 311 al Museu de la RACBASJ (Fontbona-Durá 1999:29).

⁴¹⁹ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.7, 1778-1779, p.369, 02/09/1779 (transcrit per Subirana Rebull 1990:382 i Ruiz Ortega 2000:380).

⁴²⁰ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.7, 1778-1779, p.397, 14/10/1779 (transcrit per Subirana Rebull 1990:383 Ruiz Ortega 2000:381).

“[...] Haviendo presentado los Sres Duan y Llanza un recibo de 326 escudos, y 60 Bayoques Romanos correspondientes â 651 (libras) 11 (sueldos) 4 (dineros) moneda Catalana, que por disposicion de la Juna han mandado satisfacer â Dn Joseph Nicolas de Azara en Roma, para la compra de diferentes Dibujos originales del famoso Pintor Antonio Rafael Meins (*sic*), según lo resuelto en acuerdo de 29 de Julio de 1779[...]

⁴²¹.

A partir d’aquest primer contacte fructífer, i assabentat Azara dels interessos i les necessitats de l’Escola, el diplomàtic esdevingué un dels millors aliats de l’Escola per a la creació de la col·lecció, però també en la introducció d’un nou gust acadèmic seguint les pautes de Mengs. Per aquest motiu, en la documentació de la Junta hi ha constància d’aquesta relació en els anys següents, i els enviaments que Azara realitzà de més obres i dibuixos:

“[...] Vista la Carta de Camaron residente en Roma escrita â Dn Pasqual Pedro Moles en fecha de veinte de febrero ultimo incluyendo recibo del Sr Dn Joseph Nicolas de Azara de ochenta y dos escudos, que de orden de los Sres Durán y Llanza le entregó el Marqués Geronimo Belloni para satisfacer las estatuas de Florencia y que los dichos ochenta y dos escudos de cambio de diez y ocho por ciento corresponden â ciento sesenta y nueve libras y siete dineros catalanes[...]

⁴²².

Per exemple, al 1781 amb l’enviament com a donatiu de cinc dibuixos de Mengs o l’any següent en què Azara 8 dibuixos de Mengs i 53 dibuixos d’insignes pintors d’Itàlia. L’any 1784 també va enviar sis dibuixos més de Mengs i més endavant estàtues de Florència:

“[...] Vista la Carta de Camaron residente en Roma escrita â Dn Pasqual Pedro Moles en fecha de veinte de febrero ultimo incluyendo recibo del Sr Dn Joseph Nicolas de Azara de ochenta y dos escudos, que de orden de los Sres Durán y Llanza le entregó el Marqués Geronimo Belloni para satisfacer las estatuas de Florencia y que los dichos ochenta y dos escudos de cambio de

⁴²¹ BNC, AJC, Llibre d’Acords, n.8, 1780-1781, p.143, 14/10/1780 (transcrit per Subirana Rebull 1990:384 i Ruiz Ortega 2000:382).

⁴²²BNC, AJC, Llibre d’Acords, n.9, 1782-1783, p.76, 27/05/1782 (transcrit per Subirana Rebull 1990:387 i Ruiz Ortega 2000:385).

diez y ocho por ciento corresponden â ciento sesenta y nueve libras y siete dineros catalanes [...]"⁴²³.

Azara envià 24 dibuixos de Mengs l'any 1786:

"[...] Haviendose presentado veinte y quatro Dibujos delineados por Dn Antonio Rafael Mengs de los originales del Vaticano, remitidos por el Sr Dn Joseph Nicolas de Azara Ministro Plenipotenciario del Rey en la Corte de Roma paraque esta Escuela de Dibujo tenga unas obras tan apreciables. Ha acordado se entreguen los citados dibujos â Dn Pasqual Pedro Moles â fin de que los coloque oportunamente en la Escuela de Dibujo de su cargo y los continue en el Inventario â que corresponden; escribiendo de su recibo al referido Sr Dn Joseph Nicolas de Azara con las correspondientes gracias en fineza y que la Junta espera tendrá â bien continuara con nuevos efectos de su generosidad en favor de dicha Escuela [...]"⁴²⁴.

Es va elaborant un inventari de les peces que conformen aquest fons artístic.

Les obres de Mengs arribaren a Barcelona també per altres vies, malgrat que sota la influència del mateix Azara, com es pot veure en la correspondència de la Junta amb Eustaquio de Azara, abat del reial monestir d'Amer de Girona, qui els va vendre 5 dibuixos de Mengs:

"[...] Haviendo el Sr Dn Melchor Guardia presentado â la Junta una esquila de Dn Eustaquiode Azara Abad del Real Monasterio de Amer, acompañando sinco Dibujos delineados por Dn Antonio Rafael Mengs, paraque la Junta tenga de tan celebre Pintor este apreciable monumento. Ha acordado se pase a Dn Pasqual Pedro Moles a fin de que los coloque en la escuela de su cargo, y sirvan de exemplo â sus Dic pulos [...]"⁴²⁵.

⁴²³ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.9, 1782-1783, p.76, 27/05/1782 (transcrit per Subirana Rebull 1990:387 i Ruiz Ortega 2000:385).

⁴²⁴ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.11, 1786-1787, p.46, 30/03/1786 (transcrit per Subirana Rebull 1990:395 i Ruiz Ortega 2000:392).

⁴²⁵ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.8, 1780-1781, p.392, 15/11/1781 (transcrit per Subirana Rebull 1990:386 i Ruiz Ortega 2000:384).

Altres personatges influents, com José Camarón continuaren les seves col·laboracions amb la Junta, tal i com es percep de l'acta en què s'acordà pagar-li l'any 1782 les despeses de calaixos amb estàtues de guix, enviats des de Gènova:

“[...] Vistas las cuentas que ha presentado Dn Juan Pablo Gispert [...] y otra de gastos, fletes y demas satisfechos por catorce Caxones de Estatuas de Yezo que por cuenta de la misma Real Junta y para el servicio de la Escuela de Dibujo le ha remitido desde Genova Dn Juan Mora y Gispert, â quien se los havia dirigido Dn Joseph Camaron de Roma de importe doscientas sesenta y nueve libras onze sueldos y seis dineros pidiendo se sirva la Junta proveher â su pago”⁴²⁶.

Per aquest tipus de feines, Moles demanà una gratificació per Camaron per la seva feina d'intermediari i per haver regalat quatre dissenys i un cartró copiats de Rafael, de set pams d'alt i quatre i mig d'alt:

“[...] Visto el Dictamen de Dn Pasqual Pedro Molas en que dice comprende que por el trabajo de Dn Joseph Camaron en cuydar de la construccion, embalage y conduccion de las estatuas venidas de Roma para esta escuela de Dibujo, es acrehedor de una gartificacion de cincuenta pesos y que si â esta finexa se le concediera la de haver regalado quatro buenos y utiles diseños, y el candor que envia copiado de Rafael de siete palmos de alto y quatro y medio de ancho, merece por el todo veinte y sinco Doblones [...]”⁴²⁷.

A banda de mostrar-nos l'interès dels acadèmics per Rafael, a través d'aquestes informacions observem com es concreten algunes de les afirmacions que hem fet a l'inici del capítol en relació als marxants: poca documentació ens indica l'existència d'aquest ofici, malgrat que sembla que fos desenvolupat per altres personatges ben propers al món artístic. L'interès i el saber extraordinari d'Azara és quelcom no implícit en la feina de diplomàtic, però sí que es

⁴²⁶ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.9, 1782-1783, p.52, 11/04/1782 (transcrit per Subirana Rebull 1990:387 i Ruiz Ortega 2000:384).

⁴²⁷ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.9, 1782-1783, p.286, 5/06/1783 (transcrit per Subirana Rebull 1990:389 i Ruiz Ortega 2000:387).

compleix en el cas de Camarón, qui probablement feia aquestes funcions esporàdicament a canvi d'una remuneració que en aquest cas ha de sol·licitar Moles a la Junta. Podria considerar-se un altre cas similar amb Preciado de la Vega, director dels pensionats de l'Academia de San Fernando a Roma, a qui en les actes de l'Escola se l'esmenta per fer-li efectiu un pagament a canvi d'uns dibuixos enviats:

“[...] Haviendo los Sres Duran, y Llança presentado recibo de cien escudos Romanos correspondientes â doscientas seis libras y diez sueldos que han echo entregar en Roma por disposicion de la Junta â Dn Francisco Preciado para el pago de algunos Dibuxos que se han hecho venir para la Escuela de esta Arte del cargo de Dn Pasqual Pedro Moles”⁴²⁸.

Inclús a la mort de Preciado, la Junta va demanar a la seva vídua Catalina Cherubina Preciado, per tal que continués fent gestions per comprar “cosas útiles para la Escuela”⁴²⁹.

Les adquisicions d'estampes continuaren en els anys següents, principalment de París, però també de Roma:

“[...]Vista la cuenta que ha presentado Dn Pasqual Pedro Moles del importe de las Estampas que de orden de esta Junta se han echo venir de Paris para los premios extraordinarios de importe Ciento sinquenta y dos libras tres sueldos y un dinero, pidiendo se sirva la Junta providenciar el pago[...]”⁴³⁰.

“[...] Haviendo manifestado los Sres Comicionados en la Escuela de Dibujo, que tienen por conveniente se libren â favor de Dn Pasqual Pedro Moles las trescientas libras que pidió en nueve del corriente para hacer venir de Roma y Paris una porcion de Estampas para premios

⁴²⁸ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.11, 1786-1787, p.358, 3/12/1787 (transcrit per Subirana Rebull 1990:400 i Ruiz Ortega 2000:396).

⁴²⁹ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n. 11, 7/09/1789, p. 112.

⁴³⁰ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.10, 1784-1785, p.186, 10/01/1785 (transcrit per Subirana Rebull 1990:392 i Ruiz Ortega 2000:389).

extraordinarios , que se reparten â los Dicipulos de merito de la Escuela de Dibujo de su cargo[...]"⁴³¹.

També l'any 1787:

"[...]Haviendose echo presente que se necesita hacer venir de Paris una porcion de estampas para los premios extraordinarios y semanales de los Dicipulos de la Escuela de Dibujo del cargo de Dn Pasqual Pedro Moles; igualmente que una coleccion de los trages Antiguos para instruccion de los mismos Dicipulos[...]"⁴³².

En tots els casos, semblen referir-se a les estampes que l'Escola entregava a mode de gratificació als guanyadors dels Premis organitzats per aquesta per a motivar els seus alumnes a continuar progressant.

Cal incloure en aquestes adquisicions, les obres que els mateixos alumnes entregaven a l'Escola per a ser exposades. L'any 1786, els pintors Pablo Vela i Francesc Rodríguez presentaren un recurs a la Junta per voler regalar i exposar les seves obres a l'Escola:

"[...] Visto el Recurso de Juan Pablo Velas, y Francisco Rodríguez Pintores dicipulos de la Escuela de Dibujo de fecha de oy en que piden se sirva la Junta admitir los dos quadros que expresan, como producciones de su aplicacion, esperando de la Junta esta gracia, como la concedió â sus condicipulos Bover y Ametller; y que si concediese â ellos las penciones que solicitaron, se sirva concederlas â los suplicantes[...]"⁴³³.

A partir de la concessió de pensions, l'Escola féu adquisicions també per aquesta via. No només pel que fa a les obres que els pensionats feien en el seu destí i remetien a l'Escola per demostrar els seus progressos, sinó també totes aquelles peces i obres que els pensionats

⁴³¹ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.10, 1784-1785, p.317, 20/06/1785 (transcrit per Subirana Rebull 1990:392 i Ruiz Ortega 2000:390).

⁴³² BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.11, 1786-1787, p.345, 15/10/1787 (transcrit per Subirana Rebull 1990:400 i Ruiz Ortega 2000:395).

⁴³³ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.11, 1786-1787, p.16, 9/02/1786 (transcrit per Subirana Rebull 1990:394 i Ruiz Ortega 2000:392).

copiaven o compraven per encàrrec de la Junta a mode de models pels alumnes. De nou, eren aleshores els pensionats els qui exercien de marxants. Queda clar en el cas en què Moles proposà a la Junta la sol·licitud de models a París i Roma:

“[...] Vista la Carta de Dn Pasqual Pedro Moles de veinte de julio ultimo en que expresa que para el aumento y variedad de buenos originales muy necesarios en esta Escuela de Dibujo de su cargo seria conveniente que la Junta se interesa con la Real Academia de San Fernando â efecto de la facilite una porcion de diseños de principios, Cabezas, y figuras hechos por aquellos Maestros ô de los que han enviado de Roma sus Pencionados; y paraque en el estudio sea mas completo de lo que se llama Escuela Italiana podria la Junta autorizarle â él paraque â poca costa haga comprar en Roma sus figuras de Academia, seis copiadas por las Antiguas, seis Cabezas, y doze de Pirncipios de los de mejor estilo, que podrán unos cien escudos Romanos.

Ha acordado que se execute como lo propone dicho Moles y que para su verificacion se dirija Carta-Orden â Roma paraque se tengan hasta Cien Escudos Romanos a disposicion del referido Moles y que por la Junta se escriba a Dn Antonio Ponz Secretario de la Real Academia de San Fernando lo conducente paraque dicha Academia facilite a la Junta los diseños que se expresan, dirigiendo la carta â Dn Joseph Navas â fin de que recoja y remita con otros diseños que se le entregaran por otras manos [...]”⁴³⁴.

També eren els pensionats els que exercien de traductors de models com en el cas de Blai Ametller, pensionat a Madrid:

“[...] Vistas las Estampas del comvate de las aguas de Tolon en mil setecientos quarenta y seis entre las fuerzas españolas, y los Británicos y la del Retrato de la Marquesa de Valldeolmos y de Torrecilla que presenta â la Junta Dn Pasqual Pedro Moles cuyas láminas ha grabado en Madrid Dn Blas Ametller pencionado que fue de la Junta[...]”⁴³⁵.

⁴³⁴ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.11, 1786-1787, p. 149, 19/10/1786, Transcrit per Ruiz Ortega 2000:395 Ruiz Ortega 2000:393

⁴³⁵ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.13, 1792-1796, p.585, 19/12/1796, Transcrit per Subirana Rebull 1990:438 Ruiz Ortega 2000:435.

El 13 de setembre de 1787 Moles posà en marxa una iniciativa que resulta certament interessant: realitzar motlles de les antiguitats que existeixen a Barcelona. En les actes de la Junta no es concreten quines van ser les escollides, però sí que es van fer 22 motlles de les més apreciables:

“[...] Visto la Cuenta que ha presentado Dn Pasqual Pedro Moles de los veinte y dos Moldes que se han hecho de las Antigüedades que se hallan en esta Ciudad mas apreciables para memoria del estado en que estaran en el dia y estudio de los Dicipulos de la Escuela de Dibujo del cargo de dicho Moles, interpretando ciento ochenta y sinco libras dos sueldas y seis dineros [...]”⁴³⁶.



Orazio Ferrari, *Moisés llenando la corona del faraó* (??), Adquirit al 1788, juntament amb una altra obra de l'autor. (MNAC inv. 5703).

Cal destacar però l'objectiu d'aquesta iniciativa que comporta una part docent – models per a l'estudi dels alumnes-, i una curiosa visió també històrica i patrimonial, ja que havien de servir per a la memòria de l'estat en què aquestes es conservaven en les darreres dècades del segle XVIII. El que sembla clar és que deuria tractar-se d'obres de l'antiguitat, en correspondència amb el gust classicista del moment i d'una línia

d'estil marcada per les influències que arribaven a través de les vies que estem esmentant.

A partir de 1787 amb l'ampliació de les aules es creà, com en altres acadèmies, una exposició permanent d'obres en les seves dependències, sobretot de retrats dels Intendents i dels directors de l'escola (Fontbona-Durá 1999:13-14). L'any següent, s'adquiriren una parella de pintures italianes del segle XVII de tema bíblic que posteriorment s'han identificat amb Orazio de Ferrari (Fontbona-Durá 1999:37-38).

⁴³⁶ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.11, 1786-1787, p.229bis, 13/09/1787, Transcrit per Subirana Rebull 1990:396 Ruiz Ortega 2000:395.

Precisament l'any 1787 Moles proposà la compra del Vitruvi traduït al castellà:

“[...] Haviendo el Director Dn Pasqual Pedro Moles presentado el Libro de Arquitectura de Vitruvio traducida en Español, y atendiendo â lo que pueda importar esta obra â la Escuela de Dibujo. Ha acordado que se destine dicha obra para el uso de la misma Escuela, satisfaciendo su importe Dn Pasqual Pedro Moles con prevencion de que la continue en el Inventario que corresponde [...]”⁴³⁷.

Se'ns informa de la realització d'un inventari de la biblioteca de l'Escola on es fan constar tots els llibres que la integren. D'altra banda, d'aquestes paraules es dedueix que Moles, de la mateixa manera que amb les peces, també era l'encarregat de fer compres per a la biblioteca. Altres mostres d'aquesta tasca les trobem poc temps després quan s'encarregà de la compra de les obres de Palladio i les Llotges de Rafael:

“[...]Vista la Carta de Dn Pasqual Pedro Moles de fecha de oy en que expresa quedar en su poder la obra duplicada del Palladio en quatro tomos, las Lochas de Rafael en sesenta y dos ojas un Libro de Principio de Dibujo hasta anatomia en treinta y seis Pliegos y un Quaderno de Arabescos de veinte y quatro ojas, que todo se ha comprado para la Escuela de Dibujo de su cargo por ciento y noventa libras que aun no se han satisfecho [...]”⁴³⁸.

En aquest cas la compra consistia en llibres però també en compendis de làmines, la segona adquisició de les Llotges de Rafael, una sèrie calcogràfica de les Logge que Rafael va pintar als murs del Vaticà. La primera s'havia produït només un any abans gràcies al donatiu de Llorenç de Zàrate, abat del monestir de Sant Vicenç de Cardona. També fou el cas de la proposta de compra de col·lecció de Pompeia i Herculà, en aquest cas per iniciativa dels comissionats de la Junta:

⁴³⁷ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.11, 1786-1787, p.350, 5/11/1787, Transcrit per Subirana Rebull 1990:400 Ruiz Ortega 2000:396.

⁴³⁸ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.11, 1788-1789, p.420, 13/03/1788, (transcrit per Subirana Rebull 1990:402 Ruiz Ortega 2000:397).

“[...] Haviendo echo presente el Sr Baron de Sabassona individuo de la Comisión de la Academia de Dibujo que carecia ella, con perjuicio grave de sus Alumnos de la Coleccion del Herculano Pompeiana, y Italia, y que seria muy digna de la Junta que se les proporcionase[...]⁴³⁹.



Benito Espinós, *Ram de tarongina*, adquirit al 1789 (RACBASJ, inv. 115).

Un tema a destacar, és la gran quantitat d'obres que es van poder incorporar als fons de l'Escola gràcies a les bones relacions d'aquesta amb l'Academia de San Carlos de València, especialment fomentades per Moles. En tenim uns primers exemples en relació als encàrrecs de models de pintura de flors que Moles va fer a Benito Espinós:

“[...] Haviendose echo presente la Carta que en veinte y ocho de pasado escribió Dn Pasqual Pedro Moles, Dn Benito Espinós de Valencia, avisando ser el importe de las floresitas, y dibujos, que por disposicion de la Junta y para uso de la Escuela de Dibujo, le ha remitido, noventa y seis libras, y media el total coste[...]⁴⁴⁰.

I altres dibuixos:

“[...] Vista la Representacion de Dn Pasqual Pedro Moles de fecha de oy en que acompañando dos cartas de Dn Benito Espinós Director del Estudio de Flores en la Real Academia de San Carlos que trata del encargo que le hizo dicho Moles paraque hiciera algunos Dibujos propios para la enseñanza, y executables en las fabricas de Indianas, paraque se perfeccionasen en este estudio los Dicipulos de la Escuela de las Nobles Artes de su cargo reduciendose el dictamen del referido Moles, sobre este asunto â que podria determinar la Junta se libre a favor de Espinós

⁴³⁹ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.14, 1797, p.108, 27/04/1797, (transcrit per Subirana Rebull 1990:440 Ruiz Ortega 2000:437).

⁴⁴⁰ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.12, 1789-1791, p.43, 20/04/1789, (transcrit per Subirana Rebull 1990:406 Ruiz Ortega 2000:400).

veinte y sinco Doblones por los referidos sinco Dibujos, que son los que ha remitido; y se lo devuelvan las dos floreras por los motivos que expresan[...]"⁴⁴¹.

Aquesta bona sintonia continuà precisament amb un viatge de Moles a la seva València natal i on a l'Academia de Sant Carlos se li va permetre que escollís models que faltessin a Barcelona per poder trametre'ls:



Còpia de El Bon Pastor de Juan de Juanes, per Josep Camarón i Bonanat, adquirida al 1788 (RACBASJ inv. 157).

"[...] Vista la Carta de Dn Pasqual Pedro Moles de veinte y ocho del pasado expresando que a la Real Academia de San Carlos de la Ciudad de Valencia le ha distinguido por razon del Empleo de Director de la Escuela de las Nobles Artes, â que le destino esta Real junta convidandole a Juntas Particulares de que ha manifestado su gratitud. Que su secretario le ha franqueado en nombre de la misma Real Academia, ver todo su Estudio de Modelos y Diseños, con orden de escoger quanto no tenga esta Escuela, y en dicha

Academia haya duplicado para presentarlo en su nombre â la Junta; pidiendo dicho Moles se le diga si puede acetar tan útil y generosa oferta [...]"⁴⁴².

Moles també aprofità per encarregar models de pintura als seus antics mestres a València i fundadors de l'Academia de San Carlos, José Camarón i José Vergara:

"[...]Vista la representación de don Pascual Pedro Molas encargado de la enseñanza en la Escuela de Dibujo de fecha de oy en que propone que a fin de atesorar para el estudio de los Dicipulos de dicha Escuela algunas pinturas originales, ô bien buenas copias de que ya

⁴⁴¹ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.12, 1789-1791, p.342, 25/10/1790, (transcrit per Subirana Rebull 1990:415 Ruiz Ortega 2000:404).

⁴⁴² BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.13, 1792-1796, p.78, 6/08/1792, (transcrit per Subirana Rebull 1990:422 Ruiz Ortega 2000:414).

aproporcionado algunas â satisfacción de la Junta, le parece conveniente encargar â don Joseph Camarón el que copie un excelente Quadro que posehe el Canónigo don Vicente Blasco; pidiendo por ella ochenta pesos, si la ha de hacer en Casa del Canónigo, y setenta si se lo presta para hacerla en la suya; cuya precio concidera muy moderado, y que también lo sería el que pida don Joseph Vergara y don Luis Antonio Planes, si el primero se le encarga una copia de una sagrada familia de Rafael que tiene el mismo Canónigo; y el segundo si se le confía hacer la del san Sebastián de Orrente que está en la Cathedral de Valencia ô bien otro de igual mérito[...]”⁴⁴³.

No es detalla quin quadre seria l'indicat però tal i com indica Orellana en la seva *Biografía Pictórica Valentina* explica que el canonge posseïa una pintura del Bon Pastor de Juan de Juanes i dos quadres de Ribera, un Sant Francesc de Paula i un Sant Jeroni, de manera que podrien haver estat copiats per Camarón (Alcolea 1959 I:114). En relació amb les peces conservades al Museu de la RACBASJ, Fontbona i Durá han plantejat que el pintat per Josep Camarón Bonanat es tractés de la còpia del Bon Pastor de Vicent Joan Macip, Joan de Joanes (nº d'inventari 157) (Fontbona-Durá 1999:30-31); en canvi en el cas de Vergara, opinen que es tractaria de l'Ecce Homo del mateix Joan de Joanes, que ingressà a l'Escola l'any 1788 (nº d'inventari 151), l'original del qual està avui conservat en el Museu de Belles Arts de Sant Pius V a València i una altra d'identica es troba al Museu del Prado (Fontbona-Durá 1999:80-81). D'altra banda, a l'Escola també es conservaven *L'arcàngel Sant Gabriel* de Camarón (nº d'inventari 245) i que feia parella amb una obra de Vergara (nº d'inventari 242) (Bordas 1837:82 i Fontbona-Durá 1999:30).

Com a resultat de l'estada de Moles a València, l'Academia de Sant Carles obsequià la Junta amb 12 dibuixos i 34 models de guix. En la sessió del 20 de setembre s'acordà enviar a Valencia alguns models i diversos llibres. Un cop les peces van arribar a Barcelona, va caldre

⁴⁴³ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.12, 1788-1789, 6/10/1788, (transcrit per Subirana Rebull 1990:404; Ruiz Ortega 2000:397).

inventariar la gran quantitat de models i materials aconseguits a València, del qual també se n'encarregà Moles:

“[...] Vista la Carta de Dn Pasqual Pedro Moles de fecha de oy en que dá parte, que ha continuado en el Inventario de la Escuela de su cargo los doze Diseños y treina y quatro Modelos que la Real Academia de San Carlos â esta Real Junta para el uso de dicha Escuela; que presentó â aquella Academia los ultimos dos tomos de la Obra de Dn Antonio de Capmany, la que manifestó deseos de poseerla completa; y que si esta Real Junta tiene por conveniente el facilitarlo y corresponder con alguno de los vaciados de yezo sobrantes de que tiene matrices esta Escuela, el obsequio que le ha echo aquella Academia podria remitirsele los Modelos de yezo que no tiene, y aquí no haria un favor que son de seis â ocho Cabezas; el baxo relieve de los Niños del flamenco, la Anatomia: Y un Libro de Principios de que aqui lo ai treduplicado[...]"⁴⁴⁴.

D'altra banda, el valencià José Esteve, escultor de càmara de S.M. i director de l'Academia de San Carlos, va remetre dues estàtues que estava fent de sant Vicenç Ferrer i Sant Tomàs de Villanueva:

“[...] Vista la Carta de Dn Pasqual Pedro Moles de oy, y los dos vaciados que con ella ha acompañado, de las estatuas que esta haciendo de San Vicente Ferrer y San Thomas de Villanueva en Valencia, Dn Joseph Esteve Escultor de Camara de S.M., y Director de aquella Real Academia expresando haverselas enviado este Profesor para presentarlas â la Junta; y pidiendo Moles que se le permita colocarlas en la Escuela de la Casa Lonja para la cual seran muy útiles [...]"⁴⁴⁵.

D'aquesta fructífera relació van néixer diversos intercanvis de peces, per exemple en relació a les obres de Benito Espinós, com *Gerro amb flors* de 1789 (nº d'inventari 109) o el lot de pintures de flors que el mateix any envià a Barcelona i que en l'any següent se li retornaren dues; també *Ram de tarongina* de 1789 (nº d'inventari 115) ; o *Flors* de 1789 (nº d'inventari

⁴⁴⁴ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.13, 1792-1796, p.97, 27/09/1792, (transcrit per Subirana Rebull 1990:422 Ruiz Ortega 2000:417).

⁴⁴⁵ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.13, 1792-1796, p.121, 20/11/1792, (transcrit per Subirana Rebull 1990:423 Ruiz Ortega 2000:425).

113) (Fontbona-Durá 1999:38-39). En el cas del seu deixeble, Salvador Molet, especialitzat en pintura de flors, es conserven diverses peces seves que formaven part de la col·lecció de l'Escola: diverses peces titulades *Gerro amb flors*, de 1791 o 1794, ja que podrien ser algunes de les obres que Molet va enviar des de València o bé de les quals el 1794 l'Escola va quedar-se com a pagament per l'ajut que concedí al pintor per la seva estada en aquella ciutat (nº d'inventari 55, 57, 58, 103, 104, 110, 137 i 144 (Fontbona-Durá 1999:59-62).



Vicente López Portaña, Retrat de Pasqual Pere Moles (1789) (MNAC nº 040088-000).

Per últim, sembla que fou en aquesta estada de Moles a València l'any 1789 quan Vicent López (1772-1850) pintà el retrat del primer⁴⁴⁶, just un any abans que el pintor marxés a Madrid. Tot i això, en ocasions també s'ha datat entre 1790 i 1792 (*L'esplendor...* 1996:119) o entre 1794 i 1796 tal i com indica la seva fitxa de catàleg actual al MNAC⁴⁴⁷. Aquest retrat passà a formar part, juntament amb altres obres, de la col·lecció de l'Escola de Dibuix a la mort de Moles l'any 1797.

Sembla clar que tant el director com els professors de l'Escola procuraven estar a l'aguait de la circulació d'obres italianes pel país, i per aquest

motiu l'any 1788, Moles va fer gestions per aconseguir «persuadir â un sugeto que vendiese dos excelentes pinturas de asuntos del Testamento echos en Italia», ja que pensava que seria «muy conveniente no malograr esta ocasion para tenerlos en la Escuela de Dibujo de su cargo para utilidad de sus Dicipulos». Posteriorment, aquestes peces s'han identificat com les obres

⁴⁴⁶ Avui al MNAC nº de catàleg 040088-000.

⁴⁴⁷ Fitxa de catàleg on-line al web del MNAC: <<http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/retrat-del-gravador-pasqual-pere-moles-primer-director-de-lescola-de-lletja/vicent-lopez-portana/040088-000>> [1-9-2015].

d'Orazio de Ferrari (1606-1657), *Moisés nen llença la corona del faraó* (nº d'inventari 896)⁴⁴⁸ i que Bordas va incloure en el catèlg de 1837 atribuint-lo a Tiziano; i *Els fills de Jacob presenten al seu pare la túnica de Josep* (nº d'inventari 897)⁴⁴⁹ (Fontbona Durá 1999:14 i 37-38).

Un procediment similar al que s'havia seguit arran de la mort de Mengs, es dugué a terme l'any 1796 quan Moles advertí la Junta que Francisco Bayeu havia mort i que el seu estudi estava en venda:

“[...] Leido el papel del propio Moles del treinta de Mayo ultimo en que expresa que no habiendo tenido su efecto las adquisiciones que se le cometieron en dos de junio y seis de octubre de 88, como la otra que â la muerte de Dn Francisco Bayeu se le encargó de pinturas para el uso de la Academia de Dibujo que las necesita, podria comprarse aora las diez y ocho que sita, y que se hallan de venta tasadas en doscientas veinte y tres libras en que conviene su dueño darlas, expresando que han celebrado esta idea los compañeros de Moles [...]”⁴⁵⁰.



Peça representant un Apol·lo que s'atribuí a Guercino. Anònim d'escola bolonyesa, segles XVII o XVIII (RACBASJ Inv. 301).

La gestió no va tenir èxit en un primer moment, però més endavant van tenir l'oportunitat de comprar divuit peces de Bayeu que no apareixen detallades en la documentació a un venedor privat anomenat Juan Petit per un total de dues-centes vint-i-tres lliures. La Junta disposava de 100 doblones per tal que es puguin comprar aquestes obres i per no veure's perjudicada, sol·licita la intervenció de Bosarte. (Alcolea 1959 I:117)⁴⁵¹. Sembla que alguna de les peces que

⁴⁴⁸ Avui al MNAC 5706.

⁴⁴⁹ Avui al MNAC 5703.

⁴⁵⁰ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.13, 1792-1796, p.525, 9/07/1796, (transcrit per Subirana Rebull 1990:436 Ruiz Ortega 2000:431).

⁴⁵¹ Dues pintures han estat catalogades com a possibles components d'aquest lot de 18: *Glòria d'Àngels amb el símbol de la Santíssima Trinitat* i *Apol·lo i Tetis* (Fontbona Durá 1999:28-29).

formava part d'aquest lot podrien ser la *Glòria d'Àngels amb el símbol de la Santíssima Trinitat*; un *Autoretrat*⁴⁵²; i l'*Apol·lo i Tetis*⁴⁵³.

Una de les adquisicions més destacades de la Junta arribà l'any 1789, amb obres que es podien considerar, en cas de ser originals, de primer nivell. Moles proposà a la Junta adquirir dos quadres originals, un Apol·lo de Guercino i una Magdalena de mig cos de Lanfranco, dues peces que estaven de pas a la ciutat:

“[...] Visto que don Pasqual Pedro Moles en papel de fecha de oy dice hallarse aquí de tránsito dos excelentes Quadros originales que representan un Apolo del célebre Guercino y una Madalena de medio Cuerpo de Lanfranch, pidiendo por ellos quinientos y cinquenta pesos duros, que después ha agenciado podernos obtener por doscientas libras, pareciéndole que son sus buenas circunstancias pueden tomarse sin el menor reparo â dicho precio, y que son de mucha utilidad â la Escuela de Dibujo de su cargo[...]”⁴⁵⁴.

En el cas de l'obra de Guercino fou potser d'adquisició més ben valorada en aquell moment de tota la col·lecció, malgrat que avui es considera una obra anònima de l'escola bolonyesa dels segles XVII o XVIII (Fontbona-Durá 1999: 14 i 102-103)⁴⁵⁵. Pel que fa a l'obra de Lanfranco, de la qual avui es desconeix la seva localització, fou adquirida com a original d'aquest pintor bolonyès. Es coneix bé gràcies al gravat calcogràfic de Blai Ametller (ca. 1766-1841), de 1790 que en va deixar constància a la llegenda: «Gravada por Blas Ametller, Discipulo de D. Pasqual Pedro Moles para la Pensión / que obtuvo de la Rl. Junta Particular de Gobierno del Comercio de Cataluña / año de 1790, por el original de Juan Lanfranc que se

⁴⁵² “ITT. altre Qaudro ab sa guarnicio de fusta dorada, qual quadro es una pintura al oli, que repreenta una efigies de un monjo llech de la Cartuxa germà de Bayeu, estimat dit Quadro â set lliuras” en el l'inventari *postmortem* de Pasqual Pere Moles (Subirana Rebull 1990:315 i Fontbona-Durá 1999:29).

⁴⁵³ Conservats avui al Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi amb els números d'inventari 90, 323 i 371 respectivament (Fontbona-Durá 1999:28-29).

⁴⁵⁴ BNC, AJC, Llibre d'acords, n.12, 1789-1791, p.47, 30/04/1789, transcrit per Subirana Rebull 1990:407 Ruiz Ortega 2000:400.

⁴⁵⁵ Conservada al Museu de la RACBASJ amb el número d'inventari 301.

conserva en la Escuela de / las Nobles Artes de la misma Rl. Junta»⁴⁵⁶ (Subirana Rebull 2003:659; Fontbona-Durá 1999:53-54). Moles també contactà amb la vídua de Preciado de la Vega per continuar adquirint diversos originals i còpies, de manera que fos més fàcil assabentar-se i assolir peces d'aquest nivell, com podria tractar-se de la Santa Caterina pintada pel mateix Preciado de la Vega (nº d'inventari 182), possiblement una de les peces adquirides l'any 1789 per aquesta via (Fontbona-Durá 1999:70).

Una altra bona oportunitat er a les adquisicions de primer nivell, en aquest cas dins el barem local de pintura catalana, es donà l'any 1791 en tenim constància a partir de l'avís que féu Moles a la Junta de la possibilitat d'adquirir en bones condicions una obra de Viladomat que representava Jesucrist amb la creu apareixent-se a Sant Ignasi i dos dels seus companys⁴⁵⁷, i que havia estat comprada amb dos quadres més per Pere Pau Montaña, disposat a cedir-los a

la Junta:



Gravat de Blai Ametller que reproduïa la Magdalena atribuïda a Lanfranco.

“[...] Visto el Oficio de Don Pasqual Pedro Moles de fecha de oy en que dice haversele proporcionado ocasión de añadir â la bella colección de pinturas, que de orden de la Junta va juntando en la Escuela de las Nobles Artes de su cargo; una del famoso Antonio Viladomat el mejor pintor que ha producido Cataluña, y que había en España en su tiempo, lo que representa Jesu-Christo con la cruz â cuestras, san Ignacio y dos compañeros, cuya pintura le compró don Pedro Pablo Montaña con otras dos, â doxe pesos duros cada una, y que teniendo esta la atención de dexarle escojer la mejor por respeto â la Junta, y en honor del Autor, pide dicho Moles ser sirva la Junta comunicarle sus Órdenes”⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ Aquest gravat es conserva avui a MNAC amb número d'inventari 3.427).

⁴⁵⁷ La peça amb nº d'inventari 934, es troba avui al MNAC amb número d'inventari 11.593, va ser dipositada als museus d'art de Catalunya des de l'any 1906 (Fontbona Durá 1999:14 i 90).

⁴⁵⁸ BNC, AJC, Llibre d'Acords, n.12, 1789-1791, p.468, 20/10/1791, (transcrit per Subirana Rebull 1990:419 i Ruiz Ortega 2000:406).

Les incorporacions continuaren a un ritme irregular fins l'any 1808. Per exemple, una part important d'elles eren els retrats dels directors i professors de l'Escola i dels Intendents. Marià Illa entregà a la Junta una còpia del retrat de l'Intendent Juan Felipe Castaños de Mengs l'any 1787 (nº d'inventari 228), l'original del qual fou adquirit per la Junta a Gertrudis Oryazabal i Ponsich per 24 duros el 5 de desembre de 1814, avui desconegut (Fontbona-Durá 1999:46). El mateix any, Pere Pau Montaña realitzà el retrat de l'Intendent Manuel de Terán, barón de la Linde (nº d'inventari 227) (Fontbona-Durá 1999:64); o bé el Retrat de l'Intendent Juan Miguel Indart pintat per Illa al voltant de 1789 (nº d'inventari 226) (Fontbona-Durá 1999:46). Pau Rigalt i Fargas, alumne de l'Escola i de Flaugier, presentà el 29 d'agost de 1799 una *Diana en descans* (nº d'inventari 269) amb la intenció que fos col·locada a l'Escola (Fontbona-Durá 1999:71-72)⁴⁵⁹; també al 1799 la col·lecció augmentà amb estampes de la làmina representativa de la Verge de la Concepció amb què Esteve Boix havia guanyat el primer premi de gravat de l'Academia de San Fernando, juntament amb altres làmines del gravador Manuel Gamborino -deixeble de l'escola i resident a Madrid- i del pensionat Francesc Fontanals, i un disseny d'una església d'Antoni Celles des de Madrid i una estàtua d'un gladiador moribund d'Antoni Solà.

Com es pot veure, l'activitat i remeses dels pensionats era fonamental per a l'ampliació de la col·lecció de l'Escola. Pau Montaña fou un dels més actius amb enviaments constants com un Sant Pau (nº d'inventari 910) que ingressà el 2 juliol de 1795, enviat des de Madrid⁴⁶⁰; una còpia del Sant Joan evangelista d'Alonso Cano ingressat en la mateixa data que l'anterior⁴⁶¹; una còpia d'Herodies amb el cap del Baptista de Guido Reni, ingressada probablement el 1796 (nº d'inventari 336), variant de Salomé amb el cap del Baptista d'aquest pintor conservat a la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma, amb una còpia a la Real Academia de San Fernando de Maella de 1761; una còpia de la Puríssima Concepció d'Aranjuez de Bartolomé-

⁴⁵⁹ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1799, p.197.

⁴⁶⁰ Avui al MNAC 24270.

⁴⁶¹ Dipositat al Museu Marès s-752.

Esteban Murillo enviada des de Madrid entre 1795 i 1797 (nº d'inventari 967)⁴⁶²; un retrat del rei Carles IV tramès el 13 d'agost de 1798 (nº d'inventari 243); un retrat de la reina Maria Lluïsa de Parma ingressat el mateix dia que l'anterior (nº d'inventari 246); una còpia de l'autoretrat de Murillo ingressat el 22 de febrer de 1798 (nº d'inventari 251), l'original de la qual era propietat de Bernardo de Iriarte que el deixà per gravar-lo a la Real Academia de San Fernando l'any 1790; en la mateixa tramesa envià una còpia d'un quadre historiat de Velázquez; i finalment, una còpia de Beatrice Cenci atribuïda a Guido Reni tramesa probablement el 1796 (nº d'inventari 155), còpia de l'obra atribuïda a Reni de la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma, copiada a Madrid d'una còpia que avui es desconeix⁴⁶³ (Fontbona-Durá 1999:62-64). Pau Montaña fou nomenat acadèmic supernumerari a l'Academia de San Fernando l'any 1799 i ajudant sense sou per suplir absències i malalties dels altres professors de l'Escola de Dibuix. L'any 1800, Esteve Boix envià estampes de Sant Josep i Antoni Celles dissenys per a un palau; des de Roma, Campeny⁴⁶⁴ anuncià que volia enviar diverses i obres i desconeixia el procediment per fer-ho (Carrera 1951:89). Altres pensionats van seguir aquest camí, com per exemple Francesc Rodríguez i Pusat, que diposita a l'Escola el quadre *Penteu és assassinat a la festa de Bacus* de 1789, una obra que havia estat guanyadora per obtenir la pensió a Roma i a Madrid (nº d'inventari 320); també una còpia d'*Heliodor foragitat del temple* de Rafael pintada probablement de 1791 i ingressada el 1795, un treball que envià des de Roma, fragment de la segona estança del Vaticà (nº d'inventari 26); una còpia de la *Magdalena Penitent* d'Anibale Carracci de la mateixa cronologia que l'anterior (nº d'inventari 341)⁴⁶⁵; i un autoretrat pintat pels volts de 1805 (nº d'inventari 259) (Fontbona-Durá 1999:75-76). Un altre cas destacable fou el de Tomàs Solanes, qui envià una còpia del Sant Sebastià de Guido Reni (nº d'inventari 335), pintada probablement entre 1780 i

⁴⁶² Dipositat al Museu Marès 3023.

⁴⁶³ En el primer inventari constava com original de Reni.

⁴⁶⁴ Campeny avisà l'any 1799 Pere Pau Montaña com a director de l'Escola, que ha estat premiat amb el primer premi d'escultura a l'Academia del Campidoglio.

⁴⁶⁵ Original de Carracci conservat a la Galleria Doria Pamphili de Roma.

1784, ja que van ser els anys en què va estar pensionat a Madrid i la peça original forma part de la col·lecció d'Isabel de Farnesio al Museu del Prado; una Sagrada Família i un Àngel (nº d'inventari 154), possiblement l'obra que Solanes envià el 21 de febrer de 1782 des de Madrid (Fontbona-Durá 1999:79). També Francesc Vidal envià un *Oferiment de dos bessons nounats a Júpiter* l'any 1783 (nº d'inventari 92), pintada per celebrar els naixements dels dos infants bessons Carles i Felip, fills del futur Carles IV, enviada des de Roma (Fontbona-Durá 1999:81). Es conserva a més una obra de la qual se'n ignora l'autor, una còpia de la Sibilla de Domenichino (nº d'inventari 328), probable obra d'un pensionat a Roma –potser Rodríguez, Cabanyes o Ramon Planella–, ja que l'original es troba a la Galleria Borghese (Fontbona-Durá 1999:110).

Cal recordar que com ja s'ha pogut veure amb alguns exemples, també s'adquirien peces a través dels professors, tal i com succeïa habitualment en les Acadèmies de Belles Arts. Moles entregà l'any 1787 sis obres que havia fet a París durant la seva pensió i una més de les poques que havia pogut realitzar en el dotze anys de servei a l'Acadèmia, dada que ens dona una idea de la gran quantitat d'ocupacions i alumnat que aquest tenia a l'Escola (Carrera 1951:69). Un altre exemple el trobem en relació al segon director, Pere Pau Montaña, qui regalà a la Junta el 13 d'agost de 1801⁴⁶⁶ una col·lecció de dibuixos amb caps que havia treballat com estudis per a un dels quadres que va pintar a l'església de Santa Maria de Mataró.

A finals de 1801, Campeny va remetre tres baixos relleus de la *Mort de Sísara a la botiga de Joel*, *Diana sorpresa en el bany* i *Mercuri ferit en una cuixa per Eulas* i anunciava a Montaña que més endavant n'enviaria un altre amb *l'Hèrcules Farnese*. (Carrera 1951:91), que finalment va arribar a l'abril de 1802. El 18 de febrer del mateix any se celebrà un concurs per a la pensió de pintura a Roma en què els participants havien de presentar una tela amb el tema *L'adoració del vedell d'or*. S'hi presentaren Miquel Cabañes (nº d'inventari 372), Francesc Lacoma i Sans (nº inventari 370) i Antoni Sanahuja, Jaume Riera i Gaietà Pont, fent

⁴⁶⁶ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1801, p. 195.

algun dels tres darrers la tercera versió que es conserva al Museu de la RACBASJ (nº d'inventari 333). El 8 d'abril de 1802, Joan Giralt⁴⁶⁷ i Josep Arrau van regalar a la Junta una col·lecció de dibuixos com agraïment per l'augment de sou que havien obtingut⁴⁶⁸ i el 13 del mateix mes, Montaña proposà a la Junta l'adquisició d'unes peces interessants, adquirint-se set quadres dels quals no s'especifica el tema, comprats a l'Abat de Cardona, Lorenzo de Zárate. Aquell any Tomàs Soler i Ferrer⁴⁶⁹ ofrenà a la Junta els plànols del pont de comunicació construït entre la duana i el palau, que es col·locà a l'Escola. D'altra banda, Esteve Boix envià una làmina de Sant Josep i Francesc Lacoma dos quadres de la Magdalena i Sant Jeroni (Carrera 1951:98). Fontbona i Durá relacionen aquestes dues obres amb els quadres que Lacoma envià el desembre de 1803, una còpia de la Magdalena penitent de Mengs (nº d'inventari 181) i una còpia de Sant Pau ermità de Ribera (nº d'inventari 322) (Fontbona-Durá 1999:50). Durant els anys següents, Lacoma i Sans continuà enviant obres a la Junta com a pensionat, com per exemple una còpia de Beatrice Cenci atribuïda a Guido Reni⁴⁷⁰, possiblement la "chenchi" que va enviar a Madrid el 1802 per ser valorada per la Junta Suprema i còpia de la mateixa obra que va fer Pau Montaña (nº d'inventari 155); una còpia del Crist crucificat d'Alonso Cano (nº d'inventari 271) una altra obra de pensionat anterior a 1803 -any de la seva mort-; *Carles III posant en execució del projecte de poblar Sierra Morena* (nº d'inventari 329) enviada l'octubre de 1805; una còpia del retrat de Campomanes de Mengs (nº d'inventari 342), tramès el 10 de novembre de 1806

⁴⁶⁷ Giralt entrega també a la Junta el retrat de Pere Pau montaña fet al voltant de l'any 1800 (nº d'inventari 257) i una còpia del retrat de Moles de Vicent López fet possiblement l'any 1797 (nº d'inventari 258), avui conservat al MNAC (nº 40088). Considerat el segon com anònim es coneix l'autoria pel catàleg de 1847. (Fontbona-Durá 1999:44-45).

⁴⁶⁸ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1802, p.97.

⁴⁶⁹ Carrera s'equivoca aquí, ja que atribueix aquests plànols i donació a la Junta feta l'any 1802 a Joan Soler i Faneca, que havia mort al 1794. Cal fer referència aquí a Tomàs Soler i Ferrer, fill de Soler i Faneca, qui col·laborà en els projectes que va emprendre el seu pare, i es féu càrrec de les obres de Llotja a partir de la seva mort i fins a la seva finalització, a més d'encarregar-se de les obres per la visita de Carles IV a la ciutat, juntament amb Pere Pau Montaña (Carrera 1951:98).

⁴⁷⁰ Conservada a la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma.

probablement; una còpia del Davallament de la Creu de Mengs (nº d'inventari 173), que ingressà el 26 de febrer de 1807; (Fontbona-Durá 1999:50-53).

Com es pot veure, les incorporacions anaren reduïnt-se lentament abans ja de l'inici de la Guerra del Francès. Presentem a continuació les darreres abans de 1808, a banda dels quadres enviats els pensionats: Set quadres foren adquirits el 3 de març de 1806 per 1.400 pesos, *Venus ferida d'una espina al peu amb Adonis en l'acte de treure-la* de nou pams de llarg i sis d'ample de Francesco Albani⁴⁷¹; *un gos i un porc senglar* de vuit pams de llarg i quatre i mig d'ample de Weenix de 1706⁴⁷²; una *dona adormida*, de quatre pams i mig de llarg i per tres d'ample⁴⁷³; *una dona amb un nen a braços mirant una altra que tocava una "vihuela"* de dos pams i quart d'ample i tres i mig d'ample⁴⁷⁴; *unes nimfes amb Narcís*, de quatre pams de llarg i tres d'ample⁴⁷⁵, *comitiva a cavall* de set pams de llarg i quatre d'ample (Alcolea 1959 I:118).

Aquesta selecció de referències documentals ha volgut mostrar la política d'adquisicions de la Junta de Comerç a través i per a l'Escola amb clares finalitats docents, i de retruc intencionats objectius estilístics, mitjançant la qual la institució aconseguí reunir una quantitat considerable de material artístic divers i de bona qualitat. Entre d'altres qüestions, les obres que servien de model als alumnes de l'Escola ens permeten entendre els camins que va prendre a partir d'aleshores l'art català i especialment les seves influències més importants. És tracta d'un exercici certament interessant, no només per tenir en compte el tipus d'obres que es movien en el mercat barceloní o les que no s'hi podien trobar, sinó per veure l'evolució dels

⁴⁷¹ Avui al MNAC amb número d'inventari 5689 (Fontbona-Durá 1999:28). En l'inventari de Bordas se la referencia com *Adonis catando la herida de un pié de Venus* i escriu el nom de l'autor Albano (Bordas 1837:89).

⁴⁷² Titulada *Natura morta de caça*, dipositat al MNAC amb número d'inventari 5673 (Fontbona-Durá 1999:92-93). En l'inventari de Bordas s'escriu el nom de l'autor Wiltsec (Bordas 1837:84).

⁴⁷³ Obra de Jean Raoux, avui conservada al MNAC amb número d'inventari 5686. En l'inventari de Bordas de 1837 apareix com *Sultana descansando* (Bordas 1837:82).

⁴⁷⁴ Només consta una peça amb un títol similar entre les obres perdudes de la col·lecció i que consta en els inventaris fins al 1913, en mal estat (Fontbona-Durá 1999:342).

⁴⁷⁵ Només consta una peça amb un títol similar entre les obres perdudes de la col·lecció i que consta en els inventaris fins al 1847, de Nicolas Poussin (Fontbona-Durá 1999:338).

interessos locals pels artistes forans. Un exemple clar el trobem en el propi Moles que malgrat estar imbuït d'una clara predilecció pel classicisme francès, a causa sobretot de la seva formació a París i de la posició capdavantera d'aquest país en el gravat, va acabar decantant-se cap als models italians, més en voga en el moment, segons les recomanacions per personatges molt influents, entre els que destacaven Azara i Bosarte, tal i com va apuntar Subirana Rebull (2003:651). Moles ho dona a entendre en un dels seus escrits dirigits a la Junta:

“[...] de veinte de Julio ultimo [1786], en que expresa que para el aumento y variedad de buenos originales muy necesarios en esta Escuela de Dibujo de su cargo seria conveniente que la Junta se interese con la Rl. Academia de Sn. Fernando â efecto de que le facilite una porcion de diseños de principios, Cabezas, y figuras echos por aquellos Maestros, ô de los que han enviado de Roma sus Pensionados; y paraque el Estudio sea mas completo de lo que se llama Escuela Italiana podria la Junta autorizarle â él paraque â poca costa haga comprar en Roma sus figuras de Academia, seis copiadas por las Antiguas, seis Cabezas, y doze de principios de los de mejor estilo, que podràn costar unos cien escudos Romanos”⁴⁷⁶.

Queda prou clara la intencionalitat d'aquesta col·lecció, però també que en gran mesura, el seu objectiu s'ha acomplert. Així es desprèn de les manifestacions que realitzà Pere Pau Montaña, segon director de l'Escola, el 15 de novembre de 1797, durant cerimònia de lliurament de premis generals i anuals:

“Persuadida intimamente la Junta de que los progresos de las Artes, y recta instrucción de los Alumnos pende en gran parte de tener á la vista los mas exquisitos exemplares, ha formado y continua en enriquecer una galeria adornada con las mejores estatuas de los Griegos, decorando

⁴⁷⁶ BNC, AJC, Llibre d'Acords, núm. 11 (19 d'octubre de 1786), f. 149.

juntamente sus paredes con una buena coleccion de quadros originales, y de copias de mérito sacadas de las obras de los mas famosos Autores”⁴⁷⁷.

En una altra distribució de premis de l'any 1803, Josep Farriols posà com a exemple de la perfecció i el bon gust «el Apolo Pitio, la Palas de Albani, el Laoconte, el grupo de Niobe, el Gladiador cadente, el Gladiador moribundo, el Antinoo, el Torso de Belvedere»⁴⁷⁸, obres presents aleshores en guix a la Col·lecció de l'Escola, distribuïdes i exposades entre les seves classes (Subirana Rebull 2003:653).



Guido Reni, Cleòpatra morint de la picada de l'escurçó (1640). Original de l'obra esmentada. Museu del Prado.

A aquestes peces cap afegir algunes obres que s'han considerat “presumiblement perdudes” com la *Sacra Família* de Correggio; *El Rapte de les Sabines* de Pietro da Cortona; *Dona donant el pit a un nen* de Gentileschi, atribuïda en ocasions a Velázquez; *El nen Jesús descansant*, *Sant Benet i Santa Escolàstica* i *La lapidació de Sant Esteve* de Luca Giordano; la *Magdalena* de Lanfranco; *Mart amb la Pau* de Maella; *La Verge i el nen Jesús al pessebre* i *La Pintura* de Carlo Maratta; *Narcís en l'acte d'enamorar-se de si mateix* de Nicolas Poussin; *Un soldà* i *Una sultana* de Rembrandt; *Cleòpatra morint de la picada d'un escurçó* de Guido Reni; *La flagel·lació de Jesús* de Francesco Trevisani; i *La Verge de la pietat i diversos àngels* de Wet (Fontbona-Durá 1999:337-339).

⁴⁷⁷ *Continuación de las Actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes erigida con Real aprobación en la Casa Lonja de Barcelona a costa de la Real Junta de Gobierno y Comercio del Principado de Cataluña y Relación de los premios Generales que además de los anuales se distribuyeron a los alumnos de su escuela en la Junta General celebrada el día 15 de Noviembre 1797, Barcelona, 1797, p. V.* (citat per Subirana Rebull 2003: 652)

⁴⁷⁸ *Oración que en la pública distribución de premios generales a los alumnos de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes de la Ciudad de Barcelona, formalizada a los 27 de diciembre de 1803 en la casa de Lonja dixo el doctor don Josef Farriols*, Barcelona, 1803, fols. 4-5.

A més, cal tenir presents les còpies que també existien a la col·lecció com diverses obres de Francesc Lacom Sans entre les quals es trobaven un *Sant Joan* de Mengs, *La Verge de la Concepció* de Murillo, *Martin Luther i la monja* de Guido Reni, un *Sant Pere* de Ribera, la *Magdalena* de Van Dyck (1803) i dos retrats també de Van Dyck; un retrat de Velázquez de 1798 i *Jesús disputant amb els doctors* de Ribera pintats per Pau Montaña; un *Naixement de Sant Francesc d'Assís* de Viladomat i un *Sant Francesc d'Assís escoltant la música d'un àngel* de Viladomat de Gaietà Pont; *Abraham fa fora de casa a Agar* de Guercino i *Sant Sebastià* de Guercino de Francesc Rodríguez; un *Ecce Homo* de Leonardo de Miquel Cabanyes de 1804; i dues obres anònimes, la *Sibil·la Pèrsica* de Guercino i *Jesús en l'acte d'instituir l'Eucaristia* de Joan de Joanes (Fontbona-durá 1999:343).

Com s'ha pogut veure en aquest recorregut per les adquisicions de la Junta de Comerç, la tria de peces i models es féu segons els canons acadèmics de l'època, especialment amb obres relacionades amb l'acadèmia romana des de Rafael i els Carracci, Guido Reni, Albani, Domenichino, Lanfranco, Guercino, Poussin, Pietro da Cortona, Claude Lorrain, fins a Maratta i Mengs.

En aquest apartat hem provat de reconstruir a través de la documentació aquesta galeria de la qual no en tenim cap altre testimoni, a banda dels inventaris posteriors com l'elaborat per Luis Bordas (1837) o l'estat actual del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Fontbona-Durá 199). Tampoc la documentació sembla recollir tota la informació respecte a les adquisicions de la Junta per a la col·lecció, donat que hem pogut localitzar informacions documents en altres fons documentals que fan referència a peces comprades per a l'Escola i no consten en els seus Llibres d'acords, com veurem més endavant.

3.5.1.2. La Biblioteca de l'Escola Gratuïta de Dibuix

En el mateix sentit caldria remetre'ns a la biblioteca de l'Escola, també formada principalment per Pasqual Pere Moles sota l'auspici de la Junta de Comerç. Pel que fa als fons

bibliogràfics, l'inventari més antic que es conserva entre la documentació de la Junta de Comerç és de l'any 1810⁴⁷⁹ i correspon a la incorporació del llegat del pare Izquierdo, on hi consten tots els volums recopilats. Posteriorment Francesc Rodríguez com a nou director de l'Academia en realitzà un altre l'any 1821⁴⁸⁰.

Per tal de comprendre els interessos i les iniciatives de la Junta de Comerç en crear aquesta biblioteca, és significatiu que un dels primers actes de la Junta té a veure amb l'esperit més il·lustrat i l'adquisició de la publicació de major importància en aquest sentit:

“En 9 noviembre de 1769 hallamos el primer acto de la Junta directamente relacionado con lo que hoy se llama cultura y entonces se llamaban luces. Pagóse aquel día el importe de 17 volúmenes de una cyclopedia comprada a Diego Lambert, de Lyon, por medio de M. Gagnos, de Perpignan” (Ruiz Pablo 1919:152).

Entre els volums d'aquest fons, destaquen especialment diversos tractats d'arquitectura, pintura i de teoria de l'art, així com diccionaris d'artistes, d'al·legories, vistes arqueològiques o obres de l'antiguitat, llibres d'història o literatura clàssica, que creaven tot un bagatge cultural clarament dirigit al retrobament del món clàssic. Cal tenir present que partim dels dos primers inventaris del fons i que a més de fixar-nos en la presència d'alguns llibres i autors, també són interessants les mancances significatives, per exemple obres de Winckelmann. És evident que aquesta biblioteca estava complementada per l'important fons bibliogràfic personal de Pasqual Pere Moles, primer director de l'Escola, a la qual hi devien accedir alumnes i professors.

Entre els llibres que la Junta de Comerç comprà per a l'Escola, majoritàriament triats i gestionats pel mateix Moles s'hi troben obres de Palladio, Vitruvi, Scamozzi, Milizia, Tosca,

⁴⁷⁹ Inventario de los Libros que se hallaban en la Biblioteca de la Real Casa Lonja y de sesenta y seis volumenenes recogidos de la Libreria del difunto P.M. Izquierdo, en virtud de Decreto del Ex.mo S.or Comandante de esta Provincia: BNC, AJC, Lligall XII, 45, fol. 4-9, gener 1810.

⁴⁸⁰ BNC, AJC, Lligall CVI, 6, p. 15-20v, 26/01/1821, (transcrit per Ruiz Ortega 2000:443).

Vignola, Belidor, Laugier i Blondel per exemple i pel que fa a l'arquitectura (Triadó 2000:1216). A aquestes fonts cal afegir-ne d'altres referents a les ruïnes de Pompeia, als Monuments i edificis antics de Cipriani, a Antiguitats etrusques, els deu volums de les antiguitats d'Herculà, obres sobre les esglésies, els ponts i els palaus de Roma de Vasi, els monuments i edificis de Grècia i Roma d'Oggieri, els arcs antics dels emperadors romans, les antiguitats de Milà, etc. És important observar que aquesta biblioteca es complementava amb la particular de Moles en la qual es podien trobar *De la distribution des maisons de plaisance et de la decoration des édifices en general* de Blondel, *L'Architecture hydraulique* de Belidor, *Traité de esteréotomie l'usage de l'architecture, elementos de arquitectura civil* de Rieger i *Principios de arquitectura civil* de Milizia.

La biblioteca de Moles⁴⁸¹ era bastant important a nivell quantitatiu, però especialment rellevant a nivell qualitatiu, ja que en ella s'hi trobaven molts llibres i de temes molt variats, probablement alguns adquirits per l'interès en els gravats que els il·lustraven, i per tant es podria considerar per aquest motiu una biblioteca més específica del que sembla en primera instància. Hi constaven 149 volums en 89 títols, dels quals 84 eren edicions franceses -més de la meitat, la majoria adquirides a París-, 60 volums espanyols, un sol llibre en català i 4 volums en italià. Com dèiem, els temes eren molt variats però destacaven en nombre els de literatura, art, història i religió i moral (Subirana Rebull 1990:68). El fet que es trobin obres incompletes fan pensar que hauria prestat alguns exemplars o que Moles no estava interessat en el llibre en qüestió, sinó en els gravats que contenien. Per exemple, Moles tenia l'edició del Quixot publicada per Ibarra a Madrid l'any 1780 on havia publicat dues làmines, però li faltava el segon volum.

En el camp del gravat destacaven els tractats d'Abraham Bosse de 1645 *De la maniere de graver a l'eau forte et au burin, et de la gravûre en maniere noire. Avec la façon de construire*

⁴⁸¹ AHPB, notari Francisco Portell, Qartm. Protc.testam. 1796/1797, fols. 430vº-454vº (transcrit per Subirana Rebull 1990:305-323).

les Presses Modernes, & d'imprimer en taille-douce, i el de Manuel de Rueda *Instruccion para gravar en cobre, y perfeccionarse en el gravado al buril, al agua fuerte, y al humo, con el nuevo methodo de gravar las planchas para estampar en colores, à imitation de la pintura. Y un compendio Historico de los má célebres Gravadores, que se han conocido hasta el presente*, publicat a Madrid al 1761. En altres camps, havia adquirit el llibre de Carducho i les *Observaciones* de Bosarte. També es trobaven nombrosos volums de tema històric com les *Memorias* de Capmany, i temes generals d'història francesa, d'Espanya, d'història de Catalunya o d'història antiga, relacionats evidentment amb els nous corrents neoclàssics i el pensament il·lustrat. Com era ben habitual en qualsevol casa de l'època, eren nombrosos els llibres de religió i moral, sense identificar en l'inventari, majoritàriament d'edició francesa o d'edició castellana, en ocasions traduccions del francès al castellà fetes pel prevere Joaquim Moles, germà del gravador (Subirana Rebull 1990:69). Entre la resta de llibres destaquen cinc volums de l'Enciclopèdia, sense que s'especifiqui de quins tractava, tot i que no es descarta que fossin alguns dels 11 volums de gravats publicats l'any 1772. El fet que no tingués tots els volums, no té perquè tenir relació amb els índexs de la Inquisició, sinó probablement a l'elevat preu dels volums, que a més eren nombrosos.

Subirana destacà a més els volums que considerà fonamentals per la seva relació amb l'Escola de dibuix: en primer lloc, el *Discurso sobre el fomento de la educación popular* de Campomanes de 1775; *Memoire sur l'administration et de la manutention de l'Ecole Royale gratuite de dessin*, d'autor anònim, i *Memoire Concernant à l'Equole Royale* també anònim, on es descriu el funcionament d'aquestes dues escoles de dibuix franceses, l'estructura, reglaments, normativa etc. inspiraren Moles per establir-ne les bases de la barcelonina (Subirana Rebull 1990:70).

Per últim, dins la Biblioteca podríem incloure també les estampes i els gravats que posseïa, moltes de les quals van passar igualment a la Biblioteca de l'Escola. Tot i que l'inventari de la institució no permet identificar els models –majoritàriament francesos– se sap que posseïa

seixanta “*carnets du musée des Beaux-Arts de Paris*” que possiblement correspondrien a compilacions de gravats d'obres del Louvre, que podria formar part d'una subscripció de vuitanta quaderns esmentada l'any 1803⁴⁸². Avui la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi conserva un important lot de 29 gravats francesos, impresos a París i amb una qualitat de paper i tinta similars amb una probablme procedència del mateix taller i que bé podrien correspondre als comprats per Moles. En aquest lot es troben obres de Gérard, Benoît i Jean Audran, François Chéreau, Gérard Edelinck, Nicolas Dorigny, Pierre Drevet o François de Poilly, considerats aleshores els millors gravadors de traducció. Els models dels quals partien eren generalment pintors francesos del segle XVII com Charles Le Brun en 13 estampes, Nicolas Poussin en quatre, Pierre Mignard en dues, Eustache Le Sueur en dues, Hyacinthe Rigaud, Nicolas de Largillière i Antoine Coyvel en una cadascun; a més de les excepcions de Francesco Albani i Rafael (Jiméno 2005:163). Aquests gravats traduïen algunes de les pintures franceses més conegudes a Espanya en aquell moment com Les batalles d'Alexandre i La història de Meleagre de Charles Le Brun, o Sant Carles Borromeu comulgant els apestats de Milà de Pierre Mignard. Com a mínim, 18 de les 29 estampes van ser impreses al negoci de la família Chéreau, Aux deux piliers d'or, situat al carrer Saint-Jacques de París; Bernard Picart en va imprimir set més i els de Laurent Cars, Gérard Edelinck o Étienne Baudet van ser comercialitzats també per Chéreau. El lot és prou homogeni que sembla confirmar que va ser comprat per una sola persona, Moles. Precisament, en el document de 1803 esmentat anteriorment, es descriuen les peces exposades a les aules de l'Escola, entre les quals s'esmenten gravats de “Morghen, Edelinck, Audran, Dorigny, Carmona, Selma, Moles, Ametller y otros célebres artistas”⁴⁸³.

⁴⁸² *Continuación de las Actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes [...] en la junta general celebrada a los 27 de diciembre de 1803*, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1803, p. 11.

⁴⁸³ *Continuación de las Actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes [...] en la junta general celebrada a los 27 de diciembre de 1803*, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1803, p. 11 (citat per Jiméno 2005:163).

L'establiment de gravats de la família Chéreau fou el més important i prestigiós que hi hagué a París durant el segle XVIII, ja que s'hi podien trobar les millors estampes del gravat francès. El negoci fou creat per François Chéreau l'Aîné (1680-1729), qui havia estat alumne de Gérard Audran (1640-1703) i, a la mort de la vídua d'aquest l'any 1718 heretà la col·lecció de gravats i làmines del seu mestre. La seva vídua, es féu càrrec del negoci des de la seva mort i fins al 1755, quan la substituïren el seu fill Jacques Chéreau i posteriorment el seu nét Jacques-François Chéreau. Una dada que ens acosta a la confirmació d'aquesta compra de Moles és l'inventari del fons⁴⁸⁴ de l'establiment que es realitzà el 17 de gener del 1774 després de la mort de l'esposa de Jacques-François Chéreau, en el qual es troben part dels gravats que avui es troben en la col·lecció de la RACBASJ (Jiméno 2005:164).

3.5.2. Altres casos de col·leccionisme incipient a Barcelona

3.5.2.1. Pasqual Pere Moles, col·leccionista

La figura del primer director de l'Escola de Dibuix de Barcelona és cabdal en la història de l'art català per diversos motius, tal i com han estudiat diversos historiadors de l'art encapçalats per Subirana Rebull, i hem volgut destacar al llarg d'aquesta investigació. En un mateix personatge es reuneixen diverses facetes, totes relacionades amb el món artístic, com són les de gravador, pensionat, il·lustrat, acadèmic, professor, esteta en tant que responsable de la línia que prenia l'Escola i col·leccionista. Podríem dir que la seva trajectòria, a banda de la seva feina pròpiament de gravador, es podria resumir en dues línies d'actuació: en primer lloc, per una actitud inquieta i oberta a l'adquisició de peces que podien nodrir l'escola de models acadèmics de referència; i en segon lloc, que ell mateix practiqués un col·leccionisme –en una etapa certament incipient d'aquest fenomen– fins a esdevenir el millor exemple d'una activitat no massa generalitzada. Aquest fet, té interès perquè es tracta d'una col·lecció privada i fora de l'àmbit aristocràtic. És cert que no es pot obviar la seva professió i interessos

⁴⁸⁴ Inventaire après décès d'Anne-Louise foy de Valois, épouse de Jacques François Chéreau, A.N., M.C.N., LXXXI, 444, París, 17 de gener de 1774 (citats per Jiméno 2005:164).

a l'hora de comparar els seu inventari *postmortem* i les peces artístiques que s'hi troben en comparació amb la resta de la població. Però tot i això, la seva col·lecció destacava tant per la quantitat de peces com per la qualitat d'aquestes. Tenim constància de les obres en formaven part gràcies a l'inventari *postmortem* del gravador, document esmentat anteriorment i localitzat i transcrit per Subirana Rebull (1990:303-323). A continuació exposem una selecció de les quals hem considerat de major interès o que destacaven especialment per algun motiu. Val a dir que gran part d'aquestes peces, a la mort de Moles l'any 1797, passaren a formar part de la col·lecció de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona que ell mateix dirigí durant vint-i-dos anys.



Joan Ribalta, *Sant Jeroni* (1618) (MNAC 5717).

Un primer exemple el trobem en el *Sant Jeroni* de Joan Ribalta (1596-1628) de 1618⁴⁸⁵. Sembla que es tractaria d'una de les deu pintures que Joan Baptista Moles va llegar al seu germà Pasqual a la seva mort l'any 1787 (Subirana Rebull 1990:286; *L'esplendor...*1996:48; Fontbona-Durá 1999:71-72). D'altra banda, també hi ha constància de dues pintures adquirides per Moles l'any 1795 quan es posaren en venda les obres de Bayeu. Es tracta de l'autoretrat del germà del pintor, Fra Manuel Bayeu⁴⁸⁶, descrit en l'inventari com

“un quadro que representa una efigie de un monjo llech de la Cartuxa, germà de Bayeu, estimat dit Quadro â sis lliuras”⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ Avui al MNAC, n° 5717.

⁴⁸⁶ N° d'inventari 323; avui al MNAC n° 24271.

⁴⁸⁷ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 442v° (Transcrit per Subirana Rebull 1990:315).

En segon lloc, un esbós de pintura decorativa de la faula d'Apol·lo i Tetis⁴⁸⁸ amb la descripció següent:

“quadro ab sa guarnició de fusta dorada, qual quadro es una pintura al oli que representa la fabula de Apollo y Tetis, estimat quadro á quinse lliuras”⁴⁸⁹.

Totes dues havien estat mal identificades anteriorment, però si llegim correctament l'inventari de béns de Moles, aquesta relació és clara (Quílez 2007:25).

També sembla important destacar la presència del retrat del mateix Moles atribuït a Vicent López Portaño⁴⁹⁰. Segons Quílez, podria tractar-se d'una obra de joventut d'aquest pintor,



Manuel Bayeu, *Autoretrat* (segona meitat del s.XVIII) (MNAC 24271).

realitzat en l'estada que Moles féu a València l'any 1792. En aquest cas, l'obra no va ingressar a l'Escola, sinó que va romandre en possessió de la família del gravador, probablement per motius sentimentals. Joan Giralt en féu una còpia⁴⁹¹, presumiblement el mateix any 1797, per tal d'exposar-la a la sala de testes i figures de l'Escola de Dibuix, on s'exposaven els retrats dels Intendents i inaugurant així la mostra de directors i professors de la institució. L'original va passar posteriorment a la col·lecció d'Elionor Estany que l'any 1943 el donà al MNAC (Quílez 2007:26). En l'inventari es descriu com:

⁴⁸⁸ Avui al MNAC, n° 11580.

⁴⁸⁹ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 442v° (Transcrit per Subirana Rebull 1990:315).

⁴⁹⁰ Avui al MNAC, n° 40088.

⁴⁹¹ N° d'inventari 258 del Museu de la RACBASJ (Fontbona-Durá 1999:45).

“un quadro ab sa guarnició de fusta dorada, qual quadro es una pintura al oli que representa el expresat Sr Dn Pasqual Pere Moles, estimat dit quadro â trenta lliuras”⁴⁹².

El preu de la peça és molt elevat per una pintura de l'època, ja que, generalment la majoria de peces de gama baixa que es venien, habitualment religioses, amb prou feines pujaven més enllà d'una lliura. Aquest fet també es pot veure en l'inventari de Moles, les peces del qual van ser taxades per Pere Pau Montaña i Francesc Vidal per les pintures i Josep Coromines i Francesc Boix pels gravats. La varietat de gèneres, temàtiques, etc. és sorprenent i potser única en el cas barceloní, però encara continua existint una gran majoria de peces religioses, moltes de les quals correspondrien a l'àmbit popular, encara que siguin quadres o estampes, ja que no superen la lliura en la taxació.

Juntament amb el conegut retrat del pintor, es trobaven altres retrats, un gènere la presència del qual, tal i com hem explicat anteriorment, es correspon amb una major cultura i nivell adquisitiu habitualment. En aquesta categoria hauríem de situar un altre retrat del gravador:

“es una pintura al oli que representa al expresat Sr. Dn. Pasqual de quant era Jove, estimat dit quadro â dotse lliuras”⁴⁹³.

També es descriuen un retrat de la seva esposa i un altre de la seva filla, respectivament:

“quadro es una pintura al oli que representa â la enunciada Sra Da Antonia Mòles viuda y fou regalat â dita viuda”⁴⁹⁴.

“pintura al oli que representa â Francesca Moles y Parer filla del enunciat Sr. Dn Pasqual, estimat dit quadro â set lliuras deu sous”⁴⁹⁵.

⁴⁹² AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 434vº (Transcrit per Subirana Rebull 1990:308).

⁴⁹³ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 432 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:306).

⁴⁹⁴ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 433vº (Transcrit per Subirana Rebull 1990:307).

Malgrat que en el primer cas no s'especifiqui el preu, en el cas del retrat de la filla, aquest és considerable per un retrat familiar per tant possiblement estava fet per algun pintor de certa consideració a la ciutat.

També caldria esmentar els retrats de personatges cèlebres com per exemple el cas habitual dels monarques, representat aquí amb “Un Quadro ab guarnició de fusta, y colradura, en lo qual se trova una Estampa que representa al Rey Dn Felip V ab sa Rl. Familia”⁴⁹⁶; “una estampa que representa la efigies del Exm. Sor. Duch de Alba, gravada por lo expressat Sr. Dn. Pasqual, estimat dit quadro â una lliura deu sous”⁴⁹⁷ o “una estampa que representa la efigies de un Conseller de Estat de París, gravada per dit Sr. Dn Pasqual, estimat dit quadro â una lliura dos sous y sis”⁴⁹⁸. O d'altre banda amb “altre Quadro ab sa guarnició de fusta dorada qual quadro es una pintura al oli, que representa al Illm. Sr. Dn Jph. Climent. Bisbe que fou de esta de Barcelona, estimat dit quadro â quatre lliuras deu sous”⁴⁹⁹.

Moles conservava una gran quantitat d'estampes que havien estat comprades com a models, com hem explicat en el capítol anterior parlant del mercat parisenc, amb altres orígens, o bé fetes per ell mateix com s'indica per exemple amb “Tres estampas, que representan la Casa del Crocodrillo, gravadas per lo difunt Dn Pasqual Pere Mòles, estimadas â dos lliuras y sinch sous cada una”⁵⁰⁰.

⁴⁹⁵ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 434vº (Transcrit per Subirana Rebull 1990:308).

⁴⁹⁶ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 436 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:309).

⁴⁹⁷ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 442 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:315).

⁴⁹⁸ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 433 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:307).

⁴⁹⁹ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 438 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:311).

⁵⁰⁰ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 431 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:305).

Una gran quantitat de peces eren de temàtica religiosa i n'hi havia de totes les qualitats, a jutjar per les taxacions, per exemple: “Altre quadro ab sa guarnició de fusta dorada y ab son corresponent cristal, qual quadro conté una estampa que representa lo Desposori de Nostra Sra, estimat dit quadro â una lliura disset sous y sis diners”⁵⁰¹ davant de “Un quadret ab sa guarnició de fusta dorada, qual quadret es una pintura al oli feta sobre Arám, que representa una imatge de un St Christo ab Sta Magdalena y St Franch. Als peus estimat dit quadre â deu lliuras”⁵⁰². Les peces religioses que assoliren una taxació més elevada eren “una pintura al oli, que representa una imatge de Sant Francisco de Paula, estimat dit Quadro â divuyt lliuras”⁵⁰³ i “una pintura al oli, que representa una imatge de Maria SSma. Y Jph y del niño Jesus, y lo Niño St Joan, estimat dit quadro â trenta lliuras”⁵⁰⁴, a banda del Sant Jeroni esmentat que es taxà en 60 lliures⁵⁰⁵.

Tot i la presència majoritària de peces religioses, sorprèn la gran varietat de gèneres i temàtiques que el gravador va aconseguir reunir en la seva col·lecció, com per exemple paisatges, alguns probablement de certa consideració com ens indiquen els seus preus: “Dos quadros ab sa guarnició de fusta dorada, quals quadros son dos pinturas al oli, que representan dos païssos, estimats dits quadros â dotse lliuras cada un”⁵⁰⁶. També podem parlar de paisatges i *vedute* més familiars per Moles amb vistes de la ciutat com “altre quadro ab sa guarnició de fusta de coova, y ab son corresponent Cristall, y dins de ell hi ha un dibuix

⁵⁰¹ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 432vº (Transcrit per Subirana Rebull 1990:306).

⁵⁰² AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 432 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:306).

⁵⁰³ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 442 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:315).

⁵⁰⁴ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 442 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:315).

⁵⁰⁵ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 442vº (Transcrit per Subirana Rebull 1990:315).

⁵⁰⁶ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 432 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:306).

que representa una vista de la present Ciutat mirada desde la Rl. Aduana de esta mateixa, estimat dit quadro â una lliura disset sous y sis diners”⁵⁰⁷.

Un gènere bastant present en aquesta col·lecció eren les natures mortes com “Dos quadros ab sas guarnicións de fusta y colgadura, quals quadros son unas pinturas al oli, que representan pexos y altrás cosas de cuyna, estimats dits quadros â sinch lliuras dotse sous y sis diners cada un”⁵⁰⁸ o en altres casos “una cria de pollastres, estimat dit quadro â sinch lliuras dotse sous i sis diners”⁵⁰⁹; “diferents instruments de cuyna, estimat dit Quadro â dos lliuras sinch sous”⁵¹⁰; “un joch de diferents especies de fruytas, estimat dit quadro â dos lliuras sinch sous”⁵¹¹. Un altre gènere proper a aquest és el de la pintura de flors representat amb dues obres de “diferents flors, estimats dits quadros â vint y dos lliuras y deu sous cada un”⁵¹² amb un preu sorprenentment alt.

A banda de les obres esmentades, sembla interessant destacar peces de la col·lecció que ens mostren diverses qüestions artístiques i socials del seu temps. En primer lloc, la presència de diverses figures de fang de pessebres o d’altres gèneres com el cap d’una reina, també de fang⁵¹³. En aquest cas, aquestes peces ens confirmen que la moda dels pessebres era transversal a totes les classes socials, independentment també del nivell cultural. En el sentit

⁵⁰⁷ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 432vº (Transcrit per Subirana Rebull 1990:306).

⁵⁰⁸ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 434 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:308).

⁵⁰⁹ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 432 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:306).

⁵¹⁰ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 439 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:311).

⁵¹¹ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 437vº (Transcrit per Subirana Rebull 1990:310).

⁵¹² AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 435vº (Transcrit per Subirana Rebull 1990:309).

⁵¹³ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 435vº (Transcrit per Subirana Rebull 1990:309).

contrari, la presència de quatre mapes que representaven les quatre parts del món⁵¹⁴ ens acosten a un gènere més elitista, relacionat amb un nivell cultural alt o molt alt, degut als coneixements que requeria la correcta lectura dels mapes, tot que en aquest cas s'indica que tenien un valor econòmic molt escàs.

Per últim, cal fer referència a una obra que destaca en l'inventari pel seu elevat preu, el més alt de tot l'inventari. Es tracta d'"una pintura al oli, que representa la Cleopatra quan las vivoras acaban sa vida, estimat dit Quadro â setanta sinch lliuras"⁵¹⁵. Aquesta taxació elevada cal relacionar-la amb què l'obra es considerava de Guido Reni. Cal relacionar aquesta peça amb una obra del mateix títol que apareix ja en el catàleg de 1833 de la l'Acadèmia de Nobles Arts amb el mateix títol i que s'ha considerat la mateixa peça. Probablement aquesta entrà a la institució, com altres peces propietat de Moles, al 1797 amb la seva mort. Tot i que avui l'obra s'ha considerat "presumiblement perduda" (Fontbona-Durà 1999:338), en catàlegs més moderns ja se la considerava d'escola bolonyesa i es dubtava de l'autoria de Reni. Tal i com ja hem comentat, és possible que es tractés d'una còpia del quadre amb el mateix títol de Reni conservat al Museu del Prado.

3.5.2.2. *Col·leccionistes* de Mengs a Barcelona

Diverses són les notícies publicades sobre l'existència a Barcelona d'obres atribuïdes a Mengs en col·leccions particulars, fet que fomentà la introducció de la cultura classicista, a banda de l'Escola Gratuïta de Dibuix com a principal compradora i introductora de les seves peces a la ciutat.

En primer lloc, cal destacar Onofre Glòria Sampol, cònsol de Malta a Barcelona i procedent d'una família de comerciants, tenia dues obres del pintor bohemí. Una d'elles havia estat

⁵¹⁴ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 436 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:309).

⁵¹⁵ AHPB, Francisco Portell, quart protc. Testamt. 1796-1797, Inventari, fol. 442 (Transcrit per Subirana Rebull 1990:315).

propietat anteriorment del mallorquí Josep Cantallops i Melià (c.1742/1746-1773), pintor que en el seu testament féu Glòria administrador dels seus béns en un document redactat a Palma de Mallorca el 20 d'octubre de 1773. Aquest quadre mostrava una figura de Maria Santíssima, de la qual en tenim un testimoni gràfic a través d'una estampa de traducció d'Esteve Boix de 1793, premiada en l'oposició de la Junta de Comerç del mateix any. A més, és esmentada per Azara a *Obras de Mengs* de 1789⁵¹⁶. Ponz precisava en la Carta II, la seva procedència i esmentà un quadre de Nostra Senyora que Mengs regalà al seu deixeble Ramon Cantallops, equivocant-se en el nom de pila del pintor. Especificava que es mostrava a Nostra Senyora llegint un llibre i esmenta una segona pintura també en mans de Glòria (Ponz 1788 XIV:54): “14. Dichas obras son un retrato suyo, y una nuestra Señora leyendo en un libro que posee don Onofre Gloria, Consul de Malta en esta Ciudad. La nuestra Señora se la regaló Mengs á un discípulo suyo, llamado Ramon Cantallops, y el retrato se lo envió desde Roma al expresado Consul”. Probablement, a la mort de Glòria 1798, les dues pintures arribaren a mans de Carles Morató qui encara les conservava a inicis del segle XIX, tal i com consta en un manuscrit sense datar a la Biblioteca General d'Història de l'Art escrit per Josep Arrau i Estrada⁵¹⁷. En aquest text s'esmenta el quadre de la Verge (Quílez 2007:22).

Altres exemples de Mengs en les col·leccions barcelonines els trobem per exemple en el llibre del viatger Bourgoing en què explica que a barcelona hi ha tres quadres del pintor, o fins i tot Zamora, durant un comentari sobre el col·leccionisme artístic fa referència a Glòria:

“pinturas de autores conocidos y apreciados hay muchas en las casas particulares, siendo las más principales de estas un retrato del Intendente Castaños, trabajado por el célebre Mengs, que se halla en casa del oidor Don Pedro Gómez y un retrato del mismo Mengs y un cuadro de

⁵¹⁶ *Lista de pinturas de Mengs, existentes ó hechas en España. Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura por Antonio Rafael Mengs*, Madrid, 1789, nº 59, p.XLIX.

⁵¹⁷ Arrau i Estrada, *Nota sobre alguns quadros apreciáveis poseeix esta Ciutat*, Barcelona, MNAC-BGHA, man. 6410.

Ntra. Sra. Leyendo un libro, obras también suyas, que se hallan en la del cónsul de Malta, Don Onofre Gloria” (Zamora 1973:477).

Ponz ja s’havia referit a l’esmentat retrat de l’Intendent:

“15 De paso por Barcelona hizo el retrato de su Intendente Don Felipe Castaños; esto es, la cabeza pues lo demás lo acabó otro Pintor. Posee aquí dicha excelente cabeza Doña Engracia de las Casas, hija política del expresado Intendente”.

Però Zamora afegí a les dades anteriors, informació sobre la propietat d’aquest retrat, que anys més tard posseïa Pedro Gómez, i afirmava com Ponz que probablement Mengs va pintar només el rostre i un altre pintor va acabar el retrat. Castaños com president de la Junta de Comerç va comissionar Mengs al voltant de 1773 per tal que realitzés una Adoració dels Pastors per situar-lo en l’altar de la capella de Llotja. Tot i que originalment el pintor havia d’enviar aquesta obra des de Roma, finalment l’encàrrec va ser executat per Carlo Giuseppe Ratti (1737-1795), un dels col·laboradors de Mengs, emprant un dels quatre esbossos que el mesatres havia enviat des de Portici al gener de 1773 i que avui pertanyen al museu de RACBASJ (Fontbona-Durá 1999:30 i 81). La decoració de la capella es completà l’any 1776 per iniciativa de Pasqual Pere Moles amb la pintura de l’Arcàngel Sant Gabriel i la Mare de Déu de l’Anunciació que havia encarregat a Camarón i Vergara, respectivament (Quílez 2007:23).

3.5.2.3. Altres casos

Cal tenir present que entre d’altres qüestions, no podem considerar les acumulacions particulars de béns artístics o conjunts patrimonials com a col·leccions, en el sentit modern de la paraula perquè es tractava d’un concepte que s’acabava d’introduir. Estem d’acord amb Maria Dolores Jiménez Blanco i Cindy Mack en les seves afirmacions respecte a l’aparició del col·leccionisme i el desenvolupament del mercat de l’art:

"Desde el siglo XVIII y al amparo de los Salones parisinos había empezado a producirse una verdadera revolución en la recepción de la obra de arte, que rompería el cerco de la exclusividad

palaciega y del sentido aleccionador del interior de las iglesias, para presentarse ante un atónito público general [...] se inaugura así el mercado artístico, en el que a partir de entonces, y durante más de dos siglos ya, los coleccionistas” (Jiménez-Blanco-Mack 2010:10-11).

Tot i això, podem dir que aquests fenòmens tan il·lustrats que de seguida s’instal·laren en les grans ciutats europees de l’art del moment, especialment París i Roma, no succeí de la mateixa manera en altres indrets. Per aquest motiu, malgrat tenir exemples de fenòmens similars, no creiem que l’acumulació de béns artístics per part de particulars a Barcelona pugui considerar-se col·leccionisme. Cal tenir present a més, que en la mentalitat de l’època, no es considerava aquesta activitat en relació a obres contemporànies, sinó més aviat una qüestió d’estudi de peces antigues. Per influència del gust i de les noves idees artístiques que s’estaven introduint, l’interès se centrava en les obres de l’antiguitat clàssica o aquelles que la prenien de model, i deixant de banda les d’època medieval, tal i com es pot percebre en els excursos dedicats a la crítica artística dels intel·lectuals i viatgers que passaren per la ciutat.

Un exemple és la col·lecció de relleus renaixentistes de Miquel Mai, vice-canceller de Carles V, estudiat per Joaquim Garriga. Aquesta, va ser descrita per Antonio Conca (1797 IV:205-206): “vanno a vedere anche i Forestieri la Casa di Pinos per le opere si scultura antiche e moderne, che adornano il cortile e la scala, consistenti principalmente in teste di Cesari, e di altri personaggi sconosciuti. Si estima molto una, suc ui è scritto Augustus Pater, come pure una statuetta di Bacco, sebbene non intiera, e soprattutto una figura in bassorilievo, che dicono Pricilla”. Resulta interessant que els viatges estrangers continuessin a finals del segle XVIII interessats per una col·lecció d’objectes artístics compilada al segle XVI. Els comentaris de Conca ens permeten conèixer part del contingut que es podia veure allà, sinó també el que més li va cridar l’atenció d’allò que es podia veure i visitar aleshores a Barcelona, per tant reconstruir el seu gust, que coincidia amb l’imperant. Conca destacava les set pintures de la Passió de Crist de Viladomat a Santa Maria del Mar, a més d’altres obres d’aquest artista i Pere Crusells a Santa Caterina (Conca 1797 IV:198-199). A banda, també admirà el disseny del Convent de la Mercè de Josep Mas i Dordal i la tasca dels escultors Salvador Gurri, Pau

Serra i Carles Grau que hi participaren, i de les pintures de Viñals que decoraven el claustre (Conca 1797 IV:200). D'altra banda, el doble claustre dels Pares Mínims amb pintures de Francesc Cuquet i Francesc Gassen amb pintures de la vida de Sant Francesc de Paula i altres pintures del mateix Cuquet al convent dels Carmelites Calçats, especialment a la sagristia amb representacions del Concili d'Efes. Com molts viatgers, Conca seguia les indicacions que trobava en llibres d'altres intel·lectuals i viatgers que anteriorment havien visitat la ciutat. Per exemple, igual que Henry Swinburne, en la seva visita a la Casa de l'Ardiaca es va fascinar pel sarcòfag que es troba al centre del pati. En un segon cas, també seguí Bosarte en descriure les antiguitats romanes que existien a la ciutat, especialment les sis que es conservaven al carrer paradís i que probablement coincidien amb els vint motlles d'antiguitats de la ciutat que Moles havia encarregat com a models per a l'Escola pocs anys abans. En aquesta línia també hem d'entendre la visita a la col·lecció de Mai. Pel que fa a l'edifici de l'Ajuntament, la seva descripció seguia literalment tant Ponz com Zamora, tant per les peces i conjunts que comentava com per les obviades, aturant-se també en la Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau (Conca 1797 IV:206).

A banda del comentari dels monuments i altres elements artístics destacables de la ciutat, crida l'atenció l'extens comentari que Conca dedicà al Consolat de Mar, aturant-se en la seva història, la seva importància en la història de la ciutat, etc. Per les afirmacions que fa en l'inici de la seva estada a Barcelona, sembla que havia conegut a Capmany, tot i que pot ser que hi hagi conversat personalment o que simplement l'hagués llegit (Conca 1797 IV:186). Arran d'aquest excurs, Conca destaca la Llotja, d'entre tots els monuments i edificis importants: "magnifica e sontuosa fabrica della nuova Borsa". A més, destacava la complexitat de la feina que Soler i Faneca havia desenvolupat allà i recordava que per poder dur a terme aquest projecte, s'havia enderrocat tot l'edifici antic, excepte el Saló gòtic de Contractacions (Conca 1797 IV:200). A més dels comentaris ja descrits, Conca destacà la importància del Gabinet dels Salvador; la Casa Dusai, construïda al segle XVI i de la qual no es coneix l'arquitecte; el palau dels Ducs de Cardona, prop de Muralla de Mar, projectat per Damià Ribas; i la

Barceloneta, de la qual només explicà que servia per donar allotjament a la gran població barcelonina.

La visió que donaven els llibres de viatges del patrimoni artístic de la ciutat és poc profunda, ja que faltaven les col·leccions particulars i també per la dificultat que la seva visita suposava per a un estranger de pas a la ciutat. A més, cal tenir present que les presències i absències en els seus comentaris depenien de què aquelles peces coincidissin amb el “bon gust” del moment. Per exemple, destacaven la *Dormició de la Mar de Déu* de Damià Forment i els seus col·laboradors del segle XVI, feta d'alabastre a la qual li falten parts⁵¹⁸. Ponz denuncià la seva situació d'abandonament a l'església de Sant Miquel i sembla que el seu interès estava en l'aparença classicista de l'obra (Ponz 1788 XIV:64). Tots els viatgers coincideixen en visitar el gabinet dels Salvador, per ser considerat el més important d'Europa, malgrat que alguns intel·lectuals com Townsend van quedar molt decepcionat i consideraren que s'havia sobrevalorat (1791:119):

“The cabinet belongs to D. Jaime Salvador. From the reports of this collection, I had formed high expectations, but I must confess myself dissatisfied. Some thirty or forty years ago, it may have been worthy of attention, but the science itself, and the cabinets of the curious, are so much improved, that collections, which at remoted periods excited wonder, are in the present day justly regarded with cold indifference”.

Algunes informacions sobre col·leccions privades han arribat a nosaltres a través dels comentaris del Baró de Maldà després de contemplar algunes obres en visitar les cases grans, com la seva. Per exemple, durant gran esdeveniments com el casament a Casa Ribas el 29 de gener de 1800 on va veure diverses obres de Flaugier, entre les quals es trobava una de coneguda (Quílez 2007:28):

⁵¹⁸ Avui al MNAC, on es conserven les 12 peces amb n° d'inventari 009845-CJT.

“ab la pintura de Maria Santissima en sá Soledat, tant perfecta la Cara de la Verge, com si hom la vegés viva, sostenintla per detrás ab sa plorosa casa Santa Maria Magdalena y San Juan Evangelista son estimat Fill adoptiu”⁵¹⁹.

Un altre cas conegut és el d’Erasme de Gònima⁵²⁰, que posseïa quatre obres de Josep Flaugier ja descrites per Raimon Casellas⁵²¹. Aquestes, van ser exhibides a l’Exposició d’Art Antic de 1902, prestades per Josep Erasme de Janer, descendent de Gònima, i que encara vivia a la casa del carrer del Carme (Bofarull Carles 1902:101-102,n.992-995):

“Erasmus de Janer (D. José) Barcelona, Carmen 106.

992- Pintura en lienzo. “Olofernes”. Anónimo. Escuela Catalana. Mide metros 1’55 x 105.

993- Pintura en lienzo. “El sacrificio de Abrahán”. Flaugier. Mide metros 1’55 x 105.

994- Pintura en lienzo. “La Casta Susana”. Flaugier. Mide metros 1’55 x 105.

995- Pintura en lienzo. “Sansón”. Atribuido a Flaugier. Mide metros 1’55 x 105.”

⁵¹⁹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Man A-220, 01/01-30/06/1800, pp. 98-99.

⁵²⁰ Veure Bloc 2 per les biografies d’Antoni Feu i Marià Illa i el Bloc 3 pels treballs encarregats per l’industrial a dirvesos artistes.

⁵²¹ BNC, Fons Casellas, Ms. 5241/28.



Josep Bernat Flaugier, *El Sacrifici d'Abraham* (??), col·lecció privada.



Josep Bernat Flaugier, *Holofernes* (??), Museu Goya, Castres.

Avui aquestes les peces relatives a *Samsó i Dal·lila*, el *Sacrifici d'Isaac*⁵²² i *Susanna i els vells*⁵²³ es conserven en col·leccions privades barcelonines, mentre que la de *Judith i Hol·lofernes* es conserva al Museu Goya de Castres (Quilez 2007:29).

3.5.2.4. Antiquaris i erudits

Creiem que en aquest capítol és fonamental esmentar un fenomen que es donà en plena Il·lustració com un dels més interessants de la incipient història del col·leccionisme a Catalunya. Ens referim a l'aparició i consolidació de personatges amb un perfil d'erudit, als quals podem anomenar antiquaris, i que en el seu afany de coneixement i estudi del passat també esdevingueren col·leccionistes, donat a que part de les seves recerques es fonamentaven en la recuperació de materials (Velasco 2011:25). Malgrat que en ocasions aquesta figures s'han relacionat amb els historiadors, cal tenir present que la principal diferència entre ambdós grups rau en l'ús de les fonts que feien, emprant aquest els

⁵²² Subhastada a Setdart Subhastes el 9 de juliol de 2015 amb el número de lot 35072922.

⁵²³ Subhastada a Balclis l'1 de març de 2012. <<http://es.artprice.com/artista/173749/josep-bernat-flaugier/lote/pasado/1/Pintura/6832414/susana-y-los-viejos?p=1>> [10-8-2015].

documents escrits únicament, mentre que els antiquaris es preocupaven a més de reunir i compilar objectes i peces antigues.

Cal tenir present que aleshores el terme antiquari no havia adquirit encara la connotació mercantilista que té actualment i s'emprava més aviat per referir-se a aquells investigadors i intel·lectuals que feien recerca sobre peces artístiques del passat, una tasca certament il·lustrada. És per aquest motiu que es considera precisament aquest període el bressol d'una nova ciència antiquària que acabaria conformant una altra manera de fer història, molt més empírica i també més crítica, ja que no partia exclusivament de l'estudi de les fonts documentals, sinó que es recolzava principalment en l'estudi de monuments, restes arqueològiques i evidències materials en general. De fet, avui dia considerem la figura del que aleshores era un antiquari un estudiós entre l'historiador de l'art i l'arqueòleg. La seva ciència, de seguida esdevingué una disciplina auxiliar i complementària de la història, basant els seus estudis en epígrafs, monedes, toponímia i/o monuments. Aquests erudits eren diferents d'altres col·leccionistes o acumuladors més moderns pel simple fet que les peces i objectes artístics no eren simples obres d'art per a la contemplació o ostentació, com hem vist anteriorment, sinó que eren la font principal dels seus estudis i per tant la via directa i testimoni que els acostava al coneixement del passat. En definitiva, no es tractava només del seu objecte d'estudi, sinó també del mateix contingut de les seves col·leccions (Mora 1998:40-58).

Com dèiem, la Il·lustració comportà, com a moviment també de recuperació del classicisme, i per tant un nou interès per la cultura material de l'antiga Roma, per exemple monuments, escultures, inscripcions, monedes i objectes en general que produïrien un auge de l'acumulació en peces artístiques, tal i com expressà Mercader:

“el segle XVIII ens presenta a tot arreu mostres genuïnes d'aquest entusiasme delirant per copiar documents, esbrinar arxius, aplegar monedes, medalles, inscripcions, i tot, de cara a la realització de projectes monumentals: publicació d'històries completes, generals i particulars,

diccionaris d'escriptors de tota mena i de tots els temps, episcopologis, actes de màrtirs, actes de sants, històries de congregacions, descripcions geogràfico-històriques de totes les diòcesis, viatges literaris..." (Mercader 1966:4).

A banda d'aquest retorn clàssic, cal tenir en compte la important qüestió de la identificació de la monarquia borbònica amb la cultura greco-llatina, per exemple amb la figura d'Hèrcules en un pla més simbòlic, o en un àmbit més pràctic amb la descoberta de les ruïnes d'Herculà l'any 1738, durant a Nàpols el regnat de Carles III. Cal relacionar aquesta qüestió amb els textos dels intel·lectuals i teòrics que introduïren aquestes idees a Catalunya, com Mengs, Azara o Bosarte, dels quals hem parlat en el Bloc 1 assenyalant les seves idees de gust i estètica, centrades en el retorn a l'ordre i al clàssic.

Les col·leccions més importants del segle XVIII estaven formades per làpides epigràfiques i monetaris que, pel valor històric i arqueològic que se'ls donà, esdevingueren les font més fidedignes i objectives per a l'estudi del passat (Velasco 2011:27). Aquestes peces, anaven més enllà que la documentació, ja que gaudien d'un sentit de veritat científica i testimoniatge objectiu i empíric que no tenien els historiadors del moment, que habitualment treballaven amb falsos crònicons o fonts escrites falsejades. D'aquesta manera, sembla clar que el seu objectiu principal era el coneixement i el descobriment, per tal de justificar i, en tot cas, glorificar el passat. La metodologia de l'antiquari per tant es basa en fer crítica històrica mitjançant la recuperació, la compilació i l'estudi dels objectes i restes materials del passat amb una veritat que en ocasions ha estat absent en la documentació o els textos clàssics i que es poden manipular i falsejar amb major facilitat. Aquest fenomen propi del segle XVII, és a dir l'aparició d'especialistes en epigrafia i numismàtica, es consolidà al segle XVIII assolint el grau de disciplina, la ciència antiquària, i que posteriorment s'ha entès com l'inici del col·leccionisme erudit (Velasco 2011:28). Sembla evident afirmar que això suposà que de retruc, la arqueologia també es va considerar una ciència.

Un dels grups d'erudits antiquaris més importants a Catalunya –i figures centrals de la Il·lustració catalana- van ser el cercle del monestir de Bellpuig de les Avellanes, amb representants com Josep Finestres (1688-1777), Jaume Caresmar (1717-1791), Josep Martí (1732-1806) i Jaume Pasqual (1736-1804), aquest darrer objecte d'una monografia com antiquari i erudit d'Alberto Velasco (2011). Aquesta circumstància no ens hauria d'estranyar, ja que degut a que la cultura encara es trobava majoritàriament en el si dels monestirs, els antiquaris de la Il·lustració van ser majoritàriament eclesiàstics. La seva tasca va resultar fonamental en aquest àmbit, ja que van recollir una quantitat ingent de materials entre documents, llibres i objectes per tal de tirar endavant investigacions arxivístiques, historiogràfiques, numismàtiques, epigràfiques, arqueològiques, etc. Majoritàriament les seves recerques se centraven en l'àmbit de l'antiquariat, però també de la història eclesiàstica.

3.5.2.5. Marià Oliveres i la consciència del patrimoni

Poques dades coneixem de la biografia de Marià Oliveres i de Plana (?-posterior a 1815) a excepció que fou un erudit cabiscol de l'església de Sant Just i Pastor i que va viure entre la segona meitat del segle XVIII i les primeres dècades del segle XIX. El religiós va ser membre numerari de la Reial Acadèmica de les Ciències i les Arts de Barcelona des de 1786, on desenvolupà diversos estudis sobre temes agrònoms, l'elaboració de la seda, el conreu de patates i la seva introducció massiva en l'alimentació a Espanya o la conservació dels ous. A més, fou un dels directors de l'alçament de globus aerostàtics l'any 1784. En les actes de l'Acadèmia se'esmenta com

“Doctor en Derecho [...] académico adscrito a la Dirección de Agricultura [...]. Desempeñó los cargos de Censor de la Academia –Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona- en 1799 y 1804. Revisor de la Dirección de Agricultura desde 1793 à 1802 y en 1804 y Director de la misma desde 1803 à 1807 y en 1815)”⁵²⁴.

⁵²⁴ RACAB, Nòmina del persona Académico, Barcelona, 1905-1906, p.73 (citad per Garcia Sastre 1997:158).

Aportem informació sobre aquest important intel·lectual barceloní, encara per estudiar, degut a que se'l pot considerar el primer ciutadà del qual es té constància que proposà la creació d'un museu a l'aire lliure a la ciutat, tal i com afirmava Jaime Villanueva (1851:126). L'erudit fa comentaris sobre les antiguitats que es poden veure a Barcelona, i en concret d'una inscripció romana conservada a l'església de Sant Just i Pastor, edifici que Oliveres coneixia a la perfecció:

“También sé de cierto que el erudito señor Don Mariano Oliveras Capiscol de esta iglesia, propuso à quien podia verificarlo el proyecto de reunir esta y las demas antiguallas de todas las clases en un parage público, que podia ser el paseo que llaman de Esplanada, levantando de trecho en trecho los pedestales correspondientes, que al mismo tiempo servirán á la decoracion y honrarian la ciudad, y por la noche podian ser guardados por los mismos guardas del paseo” (Villanueva 1851 XVIII:126).

Amb aquestes paraules se'ns dona notícia que Oliveres havia proposat a les autoritats pertinents un projecte en el qual s'exposessin les antiguitats conservades a la ciutat, situant-les en un lloc públic a la vista de la ciutadania, per exemple al llarg del recentment construït Passeig de l'Esplanada.

Aquesta proposta mai es va dur a terme, però ens parla del context cultural i estètic del moment. En primer lloc, cal recordar l'interès en recuperar el llenguatge del món clàssic, un nou retorn a l'ordre, com defensaven els intel·lectuals i estetes més influents, les idees dels quals es divulgaven mitjançant la Real Academia de San Fernando de Madrid principalment. Tal i com ja hem exposat anteriorment, els textos de Mengs, Azara, Ponz o Bosarte mostraven com les obres clàssiques tornaven a ser tema d'estudi i, entre les obres més interessant, les restes arqueològiques i els monuments de Roma feien una funció cabdal en la consolidació de models i la seva divulgació, donat que es trobaven en l'espai públic, com un gran museu a l'aire lliure. Viatgers, curiosos, erudits i artistes van prendre les antiguitats com materials imprescindibles per afegir a les seves col·leccions de peces per al gaudi i l'ostentació, però també com a models per a la docència. Aquest fenomen aparegut en el segle XVII, va agafar

un relleu major a partir de la descoberta d'Herculà i Pompeia i de la publicació de la Història de l'Art de l'Antiguitat l'any 1764 de Winckelmann.

Val a dir que Oliveres no era un acumulador, col·leccionista o mecenes, sinó que influït per totes aquestes idees estètiques i convivint diàriament amb les restes antigues conservades a Barcelona, especialment a Sant Just i Pastor, va plantejar un projecte que permetés preservar el patrimoni, alhora que s'oferia per al gaudi dels barcelonins. No sabem l'abast de les peces que seleccionà Oliveres. L'erudit emprava el terme antiguallas, que podia referir-se a l'època antiga i també medieval, donat que la distinció entre art i arqueologia és més moderna, com també ho és l'interès per l'art medieval. Així Villanueva afirmava:

“En este plan debian comprenderse tambien todas las inscripciones hasta el siglo XV, á excepcion de las que estan fijadas en su debido lugar, v. gr., memorias de la época de edificios, de consagraciones de iglesias y de sepulcros, que aun subsisten, y otras así. Pero todas las demas que se hallen sueltas y dislocadas , así de los Romanos como de la edad media , siendo, como son documentos de la historia, merecen ser recogidas en un lugar, poco menos que lo merecen los instrumentos y escrituras de • los archivos” (Villanueva 1851 XVIII:127).

Malgrat referir-se a peces fins al segle XV sembla clar que la seva consideració de béns artístics té més a veure amb els interessos dels antiquaris anteriorment exposats que no pas amb una concepció moderna de les obres. Sigui com sigui, cal considerar aquest projecte com la primera iniciativa museística d'història i d'arqueologia a la ciutat que, juntament amb la col·lecció de models de l'Escola Gratuïta de Dibuix, podria haver estat l'embrió dels museus públics de Barcelona (Garcia Sastre 1997:161).

Sembla interessant destacar que la iniciativa no només deuria ser innovadora a Catalunya, ja que Villanueva opinava:

“Igual proyecto podia adoptarse en todas las ciudades, recogiendo monumentos antiguos en casa de ayuntamiento, ó aduanas, ó escuelas, ó colegios, ó paseos; lo cual, [...] honraria mucho á las ciudades, y ahorraría infinito trabajo á los forasteros” (Villanueva 1851 XVIII:126-127).

Tampoc s'especifica en quina tribuna proposà Oliveres el seu projecte que pogués haver demostrat un interès per aquest tipus d'iniciatives. Se sap que l'any 1762 l'Acadèmia de les

Bones Lletres ja havia pres iniciatives per a la recuperació d'elements artístics i arqueològics, que anaven sortint a la llum arran d'enderrocaments d'edificis barcelonins i, essent membre d'aquesta institució, Oliveres podria haver estat un dels homes sensibilitzats proposant una forma de salvament i exposició. Garcia Sastre opina que es tractava d'una idea original, ja que no només es protegia el patrimoni per estudiar-lo, sinó també per crear consciència cívica sobre el seu valor a la ciutat (Garcia Sastre 1997:161). Segurament Oliveres no es dirigí a la Junta de Comerç, ja que els objectius d'aquesta entitat, en termes estètics eren molt allunyats del que proposava l'erudit amb el seu projecte. Una possibilitat més propera era la Reial Acadèmia de Ciències i Arts, tot i que les seves activitats semblen més dirigides a l'àmbit científic, tal i com queda reflectit en les memòries de la institució, on no consta cap iniciativa que pugui relacionar-se amb la conservació patrimonial.

Garcia Sastre opinava que la premsa de l'època podria haver estat una bona tribuna per publicar aquest projecte, però que en aquest cas segur que no ho va ser perquè encara no hi havia cap diari a Barcelona, després del tancament del *Diario Curioso* el 1773 i l'inici del *Diario de Barcelona* el 1792. Per aquest motiu, a l'hora de plantejar-se la cronologia de la proposta d'Oliveres, Garcia Sastre, seguint Oriol Bohigas, la situaren als voltants de 1790. Creiem però que aquest argument no és vàlid, donat que ambdós obliden que el Passeig de l'Esplanada es va començar a construir l'any 1797. Cal tenir en compte que per les paraules de Villanueva “un parage público, que podia ser el paseo que llaman de Esplanada” (1851 XVIII:126) ja estava construït en el moment de la proposta. És del tot lògic però donat l'esperit tant de la construcció del passeig com d'aquest projecte museogràfic a l'aire lliure, ja que no podem oblidar que es tracta del primer espai de la ciutat concebut i planificat íntegrament com un passeig, és a dir, a mode de boulevard i amb l'objectiu del gaudi de la població⁵²⁵ (Garcia Domènech 1981:5). Per aquest motiu, creiem que representava una

⁵²⁵ En ocasions s'ha considerat la Rambla de la mateixa manera, però cal recordar que no es tractava d'un espai creat de nou amb aquest objectiu, sinó un espai molt anterior amb múltiples usos, adaptat i adequat també amb aquesta finalitat.

localització ideal per a una iniciativa –estranya aleshores– d'esperit museogràfic i inclús didàctic. Ens sembla interessant destacar en aquest punt la extraordinària modernitat del projecte i la premonició d'Oliveres respecte a l'espai, ja que precisament aquesta voluntat d'esbarjo, higienisme i educació fou la que dominà el projecte d'urbanització de la mateixa Esplanada en el projecte de Josep Fontserè i Mestres de 1872, creant el Parc de la Ciutadella precisament amb aquests mateixos objectius i oferint aquest espai a la ciutadania. Aquesta iniciativa considerada una gran fita en la introducció de les idees higienistes a Barcelona, no sembla més que la recuperació de l'esperit i el caràcter del projecte d'Oliveres, molt més madurat i consolidat, responent igualment a la massificació de la població i la industrialització en la ciutat i la possibilitat d'oferir espais oberts que la descongestionessin⁵²⁶, ara recolzat i impulsat des de l'Ajuntament dins les reformes de l'alcalde Rius i Taulet (1833-1889).

L'interès museogràfic d'Oliveres podria provenir de les relacions amb els Savador, donat que eren també científics col·laboradors de la Reial Acadèmia de les Ciències i les Arts de Barcelona. Al gabinet dels Salvador, a més de la cèlebre col·lecció botànica, hi havia peces arqueològiques procedents d'Itàlia. La idea d'Oliveres recorda a la de Jaume Salvador i Pedrol (1649-1740), qui projectà un jardí botànic a Sant Just Desvern. Malgrat que els elements exposats eren de naturalesa diversa, responien a la mateixa necessitat d'acumular, reunir, conservar i exhibir a l'aire lliure patrimoni relacionat amb un camp específic (Garcia Sastre 1997:162). Possiblement el projecte d'Oliveres formava part d'un context de remodelació urbanística de la ciutat que s'havia anat produint al llarg de tot el segle XVIII i s'havia consolidat en les darreres dècades del mateix amb la construcció de la Barceloneta, el port, el reforç de la muralla, la Rambla, etc. Gran part d'aquestes obres fomentaren en un segon terme la protecció del patrimoni, una incipient consciència que tímidament s'ocupà de totes

⁵²⁶ Aquest és un exemple més dels buits que es mantenen en la historiografia, en la qual moltes fites i innovacions en tots els àmbits se situen al segle XIX, quan en realitat una recerca més acurada ens porta a les darreres dècades del segle XVIII.

aquelles peces que ambles noves construccions anaven sortint a la llum. La seva proposta optava per donar una sortida a aquest patrimoni, rescatant-lo de la desaparició i exposant-lo en el passeig de l'Esplanada, a disposició dels ciutadans. La descripció del projecte que hem citat anteriorment descriu la manera d'exposar les peces, i sembla evident que exstia una voluntat museogràfica *avant-la-lettre* a Barcelona, amb els pedestals que protegien simbòlicament i física les peces i les dotava de dignitat i singularitat en la distribució de l'espai públic.

Bloc 4

Conclusions

Bloc 4: Conclusions

El mercat de l'art a Barcelona en la cronologia apuntada, 1770-1808, mostrà una clara tendència general a l'alça, demostrant el tòpic de creixement que inicialment hem presentat. Tot i això, aquest període fou especialment prolífic a la ciutat entre 1783 i 1796, i es va veure afectat per les diverses crisis i conflictes bèl·lics. El fet que el major nombre d'obres a la ciutat, sobretot al Raval, es produeixi just en el tombant de segle, anys 1800 i 1801, de la mateixa manera que el major nombre de notícies relacionades amb l'art a la premsa, ens fa pensar en les bases posades en els anys d'auge anteriors. Ens hem de situar en un període de canvis, de transició, en tots els aspectes, socials, econòmics, d'organització del treball, de pensament, estètics, i polítics; la decadència de l'Antic Règim i les seves conseqüències en tots els àmbits de la societat.

A partir de la present recerca en què ens hem ocupat d'aquestes relacions i conseqüències a l'àmbit artístic i el seu funcionament a la ciutat de Barcelona, hem pogut obtenir una sèrie de conclusions que presentem a continuació.

Hem aprofundit en les connexions existents entre la política, l'economia i l'organització territorial i administrativa, amb la creació del nou Estat modern a Espanya i com això es reflectí especialment amb l'obertura de les xarxes comercials a Amèrica, en molts aspectes a Catalunya iniciant un procés de creixement econòmic que portarà un període de bonança encapçalat per la ciutat capital, Barcelona i que s'aturà a partir de la invasió napoleònica al 1808. Paral·lelament es produí el pas definitiu de l'economia de subsistència a la de mercat, que a més suposà l'entrada en escena d'una nova classe social burgesa, dedicada a la fabricació de productes manufacturats i també a la seva comercialització. Tots aquests elements ens porten a un augment de riquesa, tant de les administracions públiques com dels particulars, que serà invertida en l'ostentació i la demostració del poder, en la majoria dels casos a través de béns artístics de tota mena.

Pel que fa a la producció de molts productes manufacturats, inclosos els artefactes artístics, encara es trobaven en mans del sistema gremial dominant en aquesta societat. Assistim en aquest període a un procés d'especialització que suposarà la substitució dels gremis per altres institucions, com escoles tècniques que poguessin formar els professionals. Això va portar la competència i la regeneració dels coneixements amb una millora substancial dels productes en tots els àmbits, també en matèria d'objectes de luxe per tal d'equilibrar la balança importacions-exportacions. Aquesta idea, com veiem eminentment pràctica, es troba en l'òrbita de les idees il·lustrades que en el mateix moment amb la utilitat dels coneixements com a bandera. Aquest, es va donar en gairebé totes les àrees i oficis, evidentment també en aquells que tenen a veure amb l'art. Ens situem per tant en un clar moment de transició, uns anys que van fer de frontissa entre l'economia tradicional i el liberalisme econòmic de la qual evidentment el món de l'art tampoc no n'estava al marge, sinó tot el contrari, es va veure afectat de ple per aquestes transformacions i així ho haurem d'interpretar.

Pierre Vilar establí les cinc fases en què podem distingir el desenvolupament econòmic de Catalunya al llarg del segle XVIII: en primer lloc de 1715 a 1735 a la qual anomena "recuperació"; de 1736 a 1755 en què hi veu un estancament en un nivell mediocre; de 1756 a 1772-1775 amb una ràpida elevació; de 1772-1775 a 1783-1784 es viuen crisis per diverses causes; de 1785 a 1796 es viu un nou desenvolupament amb una disminució posterior fins a la Guerra del Francès. Santiago Alcolea opinava que aquestes cinc fases i les fluctuacions de l'economia en general, es reflectien clarament en la vida artística barcelonina.

Si ens centrem en diverses disciplines artístiques, observem com es produí aquest lent procés d'especialització. Per exemple, en el cas de l'arquitectura a finals del segle XVIII, destaquen especialment la diferenciació professional i social que es donava entre els seus representants i el nivell d'adaptació als nous coneixements que arribaven a través de diversos camins. L'arquitectura no era una professió liberal, ja que hi havia arquitectes al gremi de mestres de cases però també al de fusters. D'altra banda, al llarg del segle, aquesta modernització fou un

procés autodidacta, amb un primer pas amb els tractats clàssics italians i després amb l'ampliació amb tractats tècnics i llibres classicistes francesos. A Catalunya aquests nous coneixements van ser promoguts des de tres focus diferents: París, Roma i Madrid. En el cas francès, la seva influència en l'arquitectura catalana era escassa, però de seguida a principis del Set-cents esdevingué molt important, per exemple amb la lenta arribada de l'estereotomia. La influència italiana fou fonamental a partir de les excavacions de Pompeia i Herculà, les reedicions de Vitruvi, Palladio, Il Vignola, etc., o els crítics contemporanis com Milizia o Ginesi. En el cas de Madrid, la influència fonamental foren les pautes que marcava la Real Academia de San Fernando, i que fins aleshores havia trobat el seu paradigma en l'Escorial de Juan de Herrera. Tots tres orígens tenen en comú que divulgaven una nova cultura universalista o il·lustrada, que tenien unes bases que separaven l'artista científic de l'artesà pràctic, que partien d'una nova fonamentació científica, unes noves idees estètiques, i una racionalització de l'ensenyament, elements tots ells que obligaven a introduir canvis profunds. En el cas de la reformulació dels sabers arquitectònics, els avenços tècnics de l'arquitectura anaven lligats estretament als avenços científics generals, per exemple, en les relacions entre diferents ciències o disciplines com les matemàtiques o per la reforma dels mètodes d'ensenyament davant la decadència del gremialisme. En la vessant estètica també s'ha de parlar d'una gran renovació, a través de l'Enciclopèdia, de la mitificació de l'arquitectura greco-romana o de la renovada preocupació per definir el concepte de Bellesa. En aquest cas també es desprèn un cert universalisme contraposat als localismes propis dels gremis que impediien o representaven un obstacle per a la generalització dels coneixements. Pel que fa a la vessant social, cal tenir present la situació de crisi en què es trobava tot el sistema gremial i la seva obsolescència definitiva davant la modernitat que representava en tots els sentits la Junta Particular de Comerç de Barcelona, les seves iniciatives i les seves escoles, a més d'un procés de capitalització, l'admissió de forasters, i la liberalització dels oficis, és a dir, el treball fora del gremi, entre d'altres qüestions. Aquestes mesures

potenciaren una nova organització del treball i una nova institució que s'encarregava de la labor cultural.

Els llibres elevaren el nivell professional dels mestres de cases, ja fossin editats al país o importats de fora pels comerciants del ram o els portaven enginyers valons, francesos o italians, o bé els mestres que viatjaven a Itàlia o França. Entre 1750 i 1775 es produí a Catalunya el pas de la cultura oral a l'escrita en l'àmbit gremial i professional, també en el de les arts i l'arquitectura, a més de la influència dels enginyers militars, el classicisme francès, elit del gremi i els seus llibres, factors que s'empraren per part d'alguns professionals com una eina de poder i control i una clara via d'ascens social. Aquest complex procés implicava la creació de categories noves i una nova divisió del treball, separant l'intel·lectual del manual, qüestió relacionada amb el projecte d'Estat borbònic que potenciava l'organització centralitzada i la divisió modernitzada del treball, tal i com es feia en l'Acadèmia francesa que inicià les seves activitats l'any 1671 sota l'empar de Lluís XIV i el ministre Colbert. A banda, la intervenció de l'Estat en assumptes de tota mena –tècnics, estètics, etc.- es féu habitual a partir de 1770 mitjançant reials ordres, cèdules i edictes, concretat a la ciutat amb diverses mesures com l'Edicte d'Obreria de 1771. Tot i això, la delimitació del paper de l'arquitectura no la va dur a terme l'Estat en exclusiva, sinó la pròpia evolució del sector de la construcció, pels següents factors: en primer lloc, perquè es tractava d'una estratègia de promoció social com en el cas d'altres sectors menestrals; perquè el dibuix i el traçat dels projectes esdevingué cada vegada més important, per raons econòmiques i professionals establint la relació edifici representatiu-dibuix, mestre gremial-repetició del model-; per una evolució clara des de les petites acadèmies, passant per l'Acadèmia de Matemàtiques, a la Classe d'Arquitectura de Celles; perquè permetia preveure les despeses de l'edifici. Cal destacar però que la renovació de l'arquitectura es desenvolupà molt lentament, motivada en un principi pels enginyers militars que foren destinats a Barcelona per convertir-la en una ciutat tancada o plaça forta. Els seus coneixements aplicats, els seus llibres, les seves traces i el contacte amb els mestres d'obres locals van iniciar aquest camí. Recordem que Felip V va portar de França i els Països

Baixos gran quantitat d'enginyers militars. En canvi, podem dir que aquest procés es consolidà amb els arquitectes italians que Carles III va portar amb ell de Nàpols en ser coronat al 1759.

Pel que fa al canvi tecnològic, les noves idees van permetre construir amb majors alçades, més edificis i més ràpid, introduint nous materials com la massificació del maó, disminució de la pedra i la fusta que suposà de retruc la reducció del gruix de les parets, entre d'altres qüestions, aconseguint edificis més lleugers, menys combustibles, igual de sòlids i amb més alçada. També va comportar l'aparició del sector immobiliari, donat que els mestres de cases que assoliren una gran acumulació de capital, aprofitaren per trencar de la unitat gremial. Per exemple, entre 1770 i 1780 les diferències entre els mestres enriquits (constructors) i proletariat urbà s'accentuaren i s'establiren gradacions com "els que treballen i els que fan treballar". Molts dels mestres enriquits aprofitaren la situació per ampliar els seus negocis i compraren cases enrunades, per posteriorment reparar-les i llogar-les. Aquest era només un dels exemples d'inversió diversificada que van emprendre els professionals de la construcció al llarg del segle, de manera que el capital acumulat no era només mercantil o industrial, sinó que també era immobiliari a força de posseir terres als afores i edificis a Barcelona.

A partir d'aleshores es percep un predomini de les acadèmies de Belles Arts, que a través de la via de la persuasió volien demostrar la superioritat de les solucions, més enllà de les tradicionals; i per la via de la imposició, introduïren ordres que obligaren els artistes a canviar els seus esquemes de treball. En el cas de Barcelona, no s'obrí una acadèmia per qüestions diverses, però s'optà per una escola tècnica i gratuïta. El motiu principal fou que a Barcelona hi havia més indústria necessitada d'aquesta mà d'obra especialitzada que enlloc, tal i com havia succeït amb l'Acadèmia de Matemàtiques de la ciutat, oberta a Barcelona perquè era la ciutat on hi havia apostats més soldats i per tant més enginyers militars. Tot i això, l'Escola Gratuïta de Dibuix, gràcies a l'empenta i formació de Pasqual Pere Moles, el seu primer

director, funcionà en molts aspectes com una Acadèmia de Belles Arts, de manera que van desenvolupar el paper de renovador de les disciplines artístiques a la ciutat.

La bonança econòmica engegà gran quantitat de transformacions urbanes, que ara disposaven de nous artífexs, ja fossin mestres d'obres de l'elit del gremi que s'havien format amb els enginyers militars o bé pintors, escultors, fusters, etc. que estaven en contacte amb les noves institucions d'esperit acadèmic com les escoles tècniques impulsades per la Junta de Comerç. És cert que no va haver grans transformacions en molts aspectes, especialment per causa de les limitacions militars i del rigorós traçat medieval de la ciutat, però també es pot dir que es va modificar de manera important la fesomia de la ciutat, tant horitzontal com verticalment, amb la conventualització de l'espai, la transformació de les cases artesanes en cases de veïns, l'obertura de noves vies, la creació d'espais més higiènics i pràctics per a la circulació de cotxes i carros, la ordenació més lògica dels carrers, etc. És important destacar a més que les millores es van donar en els barris centrals però també amb intervencions en zones noves, com el cinquè quarter, el Raval, la perifèria de la ciutat, del qual donà el tret de sortida l'enderrocament de la muralla de la Rambla.

Moltes transformacions es van donar a Barcelona com en altres ciutats, amb extensions fora muralles, la creació de ravals, ordenacions del viari i parcel·lari més homogènies i regulars, o la urbanització d'àrees extenses poc valorades, malgrat el pes fonamentals dels nuclis medievals. El que inicialment havia estat en mans del municipi i de l'estament militars en la primera meitat del segle, quedà posterior en mans dels civils, com en el cas de la urbanització del Raval. De fet, en la segona meitat del segle, la iniciativa municipal anà a remolc de la privada, tal i com es fa palès en l'aparició més que considerable de *cases grans* –també mal anomenades palaus- noves o reformades a la ciutat, creant un conjunt monumental de més de trenta exemples, únic a la Península i prou destacat a nivell europeu. Totes elles amb unes clares característiques comunes, amb una combinació d'estances privades i de representació, les més importants de les quals i el pas entre el primer i el segon tipus s'ordenava en *enfilade*,

creant una sensació de poder, admiració i sorpresa en el visitant, especialment en el gran saló, el cor de la casa, on s'esmerçaven els majors esforços i despeses en decoració, precisament els espais que majoritàriament hem conservat. Tot i això, en aquest tractament jeràrquic dels espais, la decoració d'interiors afectava també a altres estances, com els estrados, el menjador o el jardí. El saló però recollia en essència la voluntat del client, bàsicament de reafirmació social a través d'escenes de caràcter narratiu, que mostraven fets històrics o llegendaris relacionats amb la família; al·legòrics o mitològics que mostraven virtuts dels personatges o famílies i una demostració de cultura, relativa a una minoria social, i que tenia coneixements d'art i de tradició clàssica. En definitiva, tota mena de recursos en la recerca del prestigi i reconeixement social, que cada família o personatge, segons el seu origen social, posava al seu servei, malgrat formar part d'una classe privilegiada. Generalment, aquesta voluntat emprava tota mena de recursos escenogràfics que aconseguien crear un entorn de representació impressionant i adequat, digne dels actes socials que celebraven, mostrant refinament, luxe i poder.

Hem cregut especialment interessant la distinció dels programes iconogràfics i del tipus d'obres que es duïen a terme en aquestes noves obres, ja que ens mostren no només la voluntat dels clients i mecenes, sinó també el conflicte social de fons que es donava entre les classes benestants barcelonines, reclamant el seu prestigi social en el cas de la noblesa, distingint-se de la nova burgesia industrial i comercial, a diferència d'aquests darrers que exigien ser acceptats com a iguals entre els grups més privilegiats. De fet, cal relacionar aquest assumpte amb la positiva consideració del treball manual i l'avançament en aquest terreny.

De nou, els nous artistes, aquells que estaven adaptant-se als nous temps, fora del sistema gremial, preocupats per la millora del seu arts i d'adoptar algunes de les idees estètiques que arribaven de París, Roma i Madrid, van ser els beneficiats de les voluntats d'ostentació de la classe benestant barcelonina que els encarregà la construcció i la decoració dels seus habitatges. Cal destacar també la vessant social del treball dels artesans i artistes, ja que hem

pogut veure, comparant els diversos projectes que es van dur a terme en aquest període, com constantment es repeteixen els mateixos noms en els encàrrecs més importants i sobretot que conformaven companyies conjuntes o equips de treball bastant estables, lluny de la concepció d'artista individualista d'avui.

En aquest sentit, hem pogut interpretar qui eren els clients i mecenes del moment, tant en l'àmbit públic com privat, com van modificar la fesomia i l'ordenació de la ciutat les seves activitats i encàrrecs. També, combinant l'anàlisi formal i interpretatiu dels conjunts i obres d'art i l'anàlisi social dels personatges i famílies hem pogut reconstruir el mercat primari d'art en aquests anys de canvi i transició que va modificar substancialment Barcelona.

Finalment, ens hem centrat en l'estudi del comerç d'art a la ciutat, especialment en el mercat secundari. Després del productor o artista i el consumidor o clientela, era moment de tractar el mitjà, l'intermediari, l'intercanvi i les seves condicions específiques. En primer lloc, cal destacar una evidència respecte a la documentació, ja que aquesta resulta massa vaga, poc concreta o detallada, de manera que es fa difícil i en la majoria de casos impossible la identificació de les peces. Algunes fórmules ens informen de qüestions relatives a les obres, generalment fent referència a la seva qualitat, temàtica, materials i tècniques o fins i tot quin grau de barroquisme mostraven, amb termes antitètics com *vell i nou o usat o a la moda*.

Pel que fa a l'autoria, hem destacat el poc interès en la identificació de l'artista, amb algunes excepcions relacionades amb artífexs locals de primera línia, fet que possiblement caldria relacionar amb l'escàs coneixement dels notaris sobre el que avui anomenaríem Belles Arts per tal de classificar i taxar les obres, però també amb la conseqüent consideració social de l'artista. Aquest detall ens indica les humils condicions de vida de la majoria d'artistes a la ciutat, amb escasses excepcions, a més de les restriccions que hi havia en el mercat per tal de donar a conèixer i comercialitzar les seves obres, limitats al mercat primari, és a dir, als encàrrecs. Aleshores, no ens hauria d'estranyar que els encara gremis d'artistes empressin tots els recursos a la seva disposició per garantir la seva escassa activitat professional, com plets i

embargaments a tots aquells sistemes de creació o venda fora de les infraestructures conegudes per ells.

Donat que el mercat primari estava al segle XVIII estreta i exclusivament lligat als artistes, el mercat secundari estava reservat a tota una sèrie d'oficis que van aparèixer ja a mitjan segle XVII i que es consolidaren al llarg del segle XVIII assolint un punt àlgid en la cronologia que ens ocupa, degut a l'augment del flux de compra-venda de peces. Es tractava de tota mena d'intermediaris, com botiguers, corredors de coll o inclús regatons, que avui serien anomenats marxants, però que en aquella època tenien una consideració social molt allunyada de l'actual, de bastant baixa consideració. Com en altres sectors, només una reduïda elit tenien bons negocis i aconseguien contactes de clients de classe benestant, mentre la majoria s'havien de conformar amb un nivell de vida molt humil. Alguns comptaven amb locals propis, com els botiguers de teles que gestionaven la majoria d'importacions, d'altres organitzaven subhastes en cases particulars benestants o llocs més selectes com la Llotja, com era el cas dels corredors de coll de l'elit, o en el nivell més baix del mercat, la resta de corredors de coll i regatons venien peces en una parada o en subhasta pública a les Voltes dels Encants o eren venedors ambulants. En poc més d'un segle, l'activitat comercialitzadora d'art, anà canviant com les lleis que la regulaven, d'acord i paral·lelament a l'evolució del sistema gremial i comercial, al trencament dels monopolis i a la regularització del lliure comerç.

Majoritàriament hem vist gràcies al recorregut establert pel mercat de l'art barceloní que la poc detallada informació que els inventaris *postmortem* ens ofereixen, és prou interessant com per deduir-ne algunes informacions socio-culturals.

Un dels casos més interessants ha estat la temàtica i els gèneres de la pintura, ja que hem pogut observar que el domini de la pintura religiosa continuava sent majoritari. Tot i això, val a dir que les imatges de les santes figures eren més serenes i relacionades amb la vida quotidiana, facilitant la identificació del fidel amb elles, a diferència de les representacions més escabroses com les Doloroses i els Ecce Homos, més habituals en el segle XVII i cada vegada més relegades. A falta de datació de les peces en els inventaris ens és impossible

establir una cronologia per a les peces, però ens atrevim a afirmar que probablement les peces amb aquestes darreres temàtiques que hem localitzat en els inventaris de les darreres dècades del segle XVIII eren –emprant termes del moment– peces *usades* o *velles*, és a dir, relativament més antigues que la resta i probablement ja heretades de la família o comprades en una revenda. Pel que fa a la diferenciació social respecte a la possessió d'aquestes peces, podem dir que no depenia tant del sector social, sinó més aviat al nivell adquisitiu de l'individu. Per exemple, trobaríem més semblances entre les obres de l'inventari d'un membre de l'elit d'un gremi amb un industrial o fins i tot un aristòcrata, que no pas amb agremiat molt més humil de la seva mateixa corporació. En aquest sentit, els sectors més pobres coincideixen amb el clergat amb la poca varietat de les seves peces artístiques, ja que gairebé la seva totalitat eren peces religioses. En canvi, altres sectors com les elits dels gremis, els industrials, els comerciants o la noblesa tenien molta més varietat de gèneres, no només perquè demostrava un estatus social i permetia una millor ostentació del poder, sinó també perquè suposava una major cultura i una possibilitat de triar. Per aquest motiu, en els inventaris *postmortem* d'aquests sectors es troben altres gèneres, sobretot *països* i retrats, ja fossin familiars, de les autoritats o fins i tot costumistes.

Tenint en compte que la majoria de les peces no aporten descripcions i que suposem, per l'estatus social dels individus, que en gran nombre pertanyien a sector socials més humils i dominats per obres religioses, és complicat accedir al gust artístic i al gust més innovador i a l'avantguarda de l'època que introduïa els corrents europeus a la ciutat. Per aquest motiu ens hem dirigit les escasses però destacades excepcions que es van donar en pocs anys a la ciutat, proposant-nos una revisió d'aquestes des del punt de vista del comerç. En primer lloc, la col·lecció de models de l'Escola Gratuïta de Dibuix patrocinada per la Junta Particular de Comerç de Barcelona, amb finalitats didàctiques i que posteriorment esdevingué pauta de la nova estètica i el primer museu públic de la ciutat. En cas d'haver d'assenyalar un ideòleg, comissari o director d'una política d'adquisicions determinada en relació a un gust i estètica, evidentment caldria remetre'ns a Pasqual Pere Moles, primer director de la institució, que

importà peces de les tres capitals de l'art des del punt de vista de la Barcelona del segle XVIII: Roma, París i Madrid, introduint així l'esperit il·lustrat propi d'una acadèmia.

D'altra banda, moltes de les peces adquirides per l'Escola procedien de l'estranger i hem pogut documentar algunes arribades a la Duana de la ciutat. Resseguint la documentació de les mercaderies, hem pogut establir algunes relacions amb el comerç artístic marítim. Malgrat els escassos resultats obtinguts per la falta de contractes, la majoria dels documents conservats fan referència a peces procedents de Roma, habitualment enviades pels pensionats per la Junta de Comerç. Com que molts casos no quedaven reflectits en la documentació, hem optat per presentar notícies i avisos apareguts a la premsa, molt més nombroses i riques en descripcions que mostren la presència d'artistes estrangers, especialment pintors, escultors i gravadors, sobretot a partir dels decrets de llibertat dels oficis, creant un flux de professionals molt interessant. Aquestes breus notícies ens han permès constatar altres qüestions com són els punts de venda de les peces, les circumstàncies de les compres i els intercanvis, i fins i tot quins eren els artistes més ben valorats en aquell moment, ja que s'esmenten reiteradament autors com Van Dyck, Rubens, Guercino, Leonardo, Guido Reni o Rafael, entre d'altres.

D'altra banda, i malgrat la presència d'obres de la magnitud expressada –o còpies– es trobaven entre el patrimoni particular d'algunes famílies barcelonines, no considerem que existís encara un fenomen de col·leccionisme o col·leccionistes com a tals, sinó més aviat d'acumuladors d'obres, ja que no tenien una intenció definida ni una ideologia de fons, sinó que era un element més d'ostentació. Davant la dificultat en documentar aquests casos particulars, hem ressenyat algunes excepcions com la de Pasqual Pere Moles, el més similar a un col·leccionista modern, encara que el seu perfil d'artista ens fa pensar més aviat en models. Altres casos interessants ens han mostrat el gust imperant a la ciutat, gràcies al testimoni dels viatgers, per exemple de col·leccionistes d'obres de Mengs i la importància d'aquest artista en el canvi estètic que es produí a Espanya, especialment a través de la Real Academia de San Fernando. També altres informacions ens parlen dels principals mecenes i “acumuladors”

d'art, com per exemple Erasme de Gònima i els encàrrecs que va fer a diversos artistes per ampliar el seu patrimoni.

Per últim, dos casos concrets ens han permès reflexionar precisament sobre aquests acumuladors, les distincions que es donaven entre ells en funció dels seus interessos i els resultats que això social i artísticament podia tenir. En primer lloc, la distinció entre historiadors, aquests primers col·leccionistes particulars i els antiquaris, figura aquesta darrera que recollia característiques de les dues primeres, ja que estudiava les obres no només com a peces artístiques, sinó com a fonts de recerca i testimonis d'una època. La ciència de l'antiquariat és quelcom indestriable del mercat de l'art però també, a nivell teòric, de la Il·lustració. Amb la seva aparició, la recentment inaugurada arqueologia esdevenia també una disciplina científica, separada de la història, i especialment centrada en l'estudi d'epígrafs, numismàtica, etc. De nou, l'interès per la recuperació del clàssic es reflecteix en els gustos de l'època, en les disciplines i en els professionals i per tant, en el mercat de l'art.

També en aquest moment s'inaugura un altre sector del mercat de l'art a Barcelona, en aquest cas relacionat amb la museografia. Sempre s'esmenta la col·lecció de l'Escola de Dibuix de Barcelona, com l'embrió del primer museu públic de la ciutat, però cal tenir en compte que aquest no era el seu objectiu en la seva creació, sinó la docència i, malgrat que en ocasions les instal·lacions s'obrien al públic, no era quelcom habitual. En canvi, un projecte no executat de Marià Oliveres sí que tenia aquesta intenció, i consistia en exposar les antiguitats conservades a la ciutat al Passeig de l'Esplanada en pedestals, probablement inspirat en la ciutat de Roma, a mode de museu a l'aire lliure. El simple fet de mostrar ordenadament i en un espai públic el patrimoni de la ciutat per al gaudi i l'educació en el gust de la ciutadania resulta un fet extremadament modern i estimulants a Barcelona des del nostre punt de vista, més propi del segle XIX, com s'acabà fent més endavant en el parc de la Ciutadella o fins i tot durant l'Exposició Universal de 1888 amb les escultures del Saló de Sant Joan. Malauradament, aquest és un episodi de la història de la ciutat sense estudiar més a fons i del qual no hem pogut localitzar documentació, determinant una possible i futura línia de treball.

En definitiva, a través de la metodologia de treball emprada pels historiadors del mercat de l'art, ens hem endinsat en els pilars bàsics d'aquest, la producció (els artistes), el consum (els clients i mecenes) i el comerç d'art (mitjans de compra-venda i intermediaris). En aquest sentit, podem considerar que un estudi d'aquesta idiosincràsia, analitza necessàriament l'artefacte artístic com a tal, en termes formals i estètics, però principalment el nostre objectiu és més proper a la història social de l'art i als seus mitjans de difusió, apuntant noves vies de recerca en les quals continuarem treballant.

Bloc 5

Fonts i Bibliografia

Bloc 5. Fonts i Bibliografia

5.1. Fons documentals d'arxiu

AASF Archivo Academia de San Fernando

Distribución de premios, 5 juliol 1772, fol. 37.

38-31/2

Armari 1, lligall 42, 6 d'octubre de 1799.

Documentació relacionada amb Tramullas, sig. 1-12/I. Carta de Francesc Tramullas a Ignacio de Hermosilla, Barcelona, 28 d'agost de 1754.

74-1/5 Acta notarial del 8 de febrer de 1754 i carta del 4 d'abril de 1754

1-38/1, Anul·lació del Col·legi de Pintors. 21 de febrero de 1786, El Pardo, Madrid.

ACA Arxiu de la Corona d'Aragó

Jacobo Primi de Danibus Valentia, fol 21.

Reg. Donationum Regni Valentiae

Diversorum, 1804, Fol. 363.

Audiència, reg. 547, fol. 110-111

Consell d'Aragó, reg.91, fol.196

Audiència, Cartes Acordades, 1753, registre 384, fols. 28-29.

Reial Audiència, Registre 539 (Privilegiorum, 1749-1754), fol. 164-167

Reial Audiència, registre 990 (Privilegiorum 1759-1774), fol.198-201 i 201-204º

ACB Arxiu Capitular de Barcelona

Resol. Cap., 1766-1771, folio 148, 22-02-1767.

Resol. Cap., 1766-1771, folio 287-288, 11-08-1768.

Sposalles, 1774-1776, fol. 92

Sposalles, 1766-1768, fol. 179

ADB Arxiu Diocesà de Barcelona

Commune de annis 1772-1775, folios 426-428 y 504

Mensa Episcopal, Palacio Episcopal. Legajos de planos y perfiles de las obras executadas en el palacio desde el año 1782 al 1785..., nº11, folio 146 y ss.

AGS Archivo General de Simancas

Carta de Castaños a Múzquiz, Barcelona, 28 de maig de 1766. Superintendència d'Hisenda, leg. 1430.

G.M., lligall3694, 27.5.1797.

AHCB Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

Llibres d'Acords, Ajuntament Borbònic

1D.1-¿? *Acords* 1763, fol.44.
 1D.1-50 *Acords* 1767, fol. 77, 11/02/1767.
 1D.1-51 *Acords*, 1768, fol. 434v., 15/02/1768.
 1D.1-51 *Acords* 1768, fol. 434-435, 02/08/1768.
 1D.1-52 *Acords* 1769, Josep Mas 7 (11/01), 570
 1D.1-52 *Acords* 1769, Pau Mas 7, 127 (14/04), 570
 1D.1-52 *Acords* 1769, Pau Planes 113, 116,
 1D.1-53 *Acords* 1770, Castelladosrius 52 (15/02), 53, 86 (3/3), 88 (5/3), 90(5/3)
 1D.1-53 *Acords* 1770, Pau Mas 128
 1D.I-54 *Acords* 1771, Josep Mas 36 (25/1), 254
 1D.I-54 *Acords* 1771, Pau Mas 36, 254 (22/4), 772, 778
 1D.I-?? *Acords* 1774, fol. 284; 297; 299; 312; 313.

Informes i representacions de l'Ajuntament borbònic

Informes y repr. 1767, folio 44, Ayuntamiento a Climent, 11/02/1767.
Informes y repr. 1768, folios 466-467, 15/02/1768.
Informes y repr. 1768, 2/8/1768.
Informes y repr. 1776, fol. 168, 257-258.

Obreria de l'Ajuntament Borbònic

1C.XIV 31 Documents diversos d'obreria
 1C.XIV 32-41 Memorials i llicències 1772-1785.
 1C.XIV 32/1772/ juliol 1, Duc de Sessa, C/Ample, plànols 3.
 1C.XIV 32/1772/des. 16, Virrei Amat.
 1C.XIV 32/1772 Magarola (Portaferriusa).
 1C.XIV 32/1773/gen. 12, M. Teresa Planella, comtessa de Llar, Plànol, Palau Palmerola.
 1C.XIV 32/1773/ gen. 13, Josep Soler i Faneca (albañil).
 1C.XIV 35/1776/maig 30, Despujol M. Palmerola.
 1C.XIV 35/1776/juny 21, March.
 1C.XIV 35/ 1776/juny 30, Marquesa de Moja.
 1C.XIV 36/1777/set. 4, convent de la Mercè (clavagueró).
 1C.XIV 37/1778/gen. 28, Virrei Amat.
 1C.XIV 37/1778/maig 29, comtessa Santa Coloma, c/Ample.
 1C.XIV 37/1778/juny 15, Joan Soler i Faneca (arq), c/Canuda.
 1C.XIV 37/1778/jul. 11, Joan Gatell (fàbrica d'indianes).
 1C.XIV 37/1778/jul. 19, Josep Rius (fabricant d'inidianes).
 1C.XIV 37/1778/agost 8, Trinitaris Descalços.
 1C.XIV 37/1778/set. 11, Comtessa de Santa Coloma.
 1C.XIV 37/1778/set. 14, Agustí Gatell (teixidor) plànol.
 1C.XIV 37/1778/set. 16, Joan de Fiviller.
 1C.XIV 37/1778/oct. 14, Joan Gatell (pinta mocadors).
 1C.XIV 37/1778/oct. 14, Joan Soler i Faneca (arq), c/Canuda.
 1C.XIV 37/1778/ nov. 18, Duc de Cardona.
 1C.XIV 37/1778/des.1, Marquesa d'Alfarràs c/Nou, carreró de Sant Antoni.

1C.XIV 37/1778/ des. 8, Marquès de Palmerola, c/Ample.
 1C.XIV 38/1779/agost 09, Fèlix Magarola (germà Francesc) c/Tallers, plànol.
 1C.XIV 39/1780/feb. 18, Virrei Amat.
 1C.XIV 39/1780/juny 7, botigues March.
 1C.XIV 39/1780/ jul. 19, botigues March
 1C.XIV 39/1780/agost 19, Francesc Cruïlles de Rocabertí, c/Montcada.
 1C.XIV 39/1780/oct. 20, botigues March.
 1C.XIV 40/1781/maig 11, Rafel d'Amat i de Cortada.
 1C.XIV 40/1781/agost 25, Francesc Moixó i Francolí, Pl. Sant Jaume, cantonada c/Call.
 1C.XIV 40/1781/oct. 3, M. Tramulles (Rambla, Pl. Boqueria, c/pi).
 1C.XIV 40/1781, Gremi de Revenedors.
 1C.XIV 41/1782/ set. 16, Dalmases, Ramon. c/Montcada,
 1C.XIV 43/1783/març 17, Cruïlles, c/Montcada.
 1C.XIV 43/1783/ maig 28, Gònima, obres casa.
 1C.XIV 43/1783/ maig 28, construcció de fàbrica.
 1C.XIV 44/1784/ març 25, Despujol M. Palmerola, plànol.
 1C.XIV 44/1784/ Maig 30, Antoni Gatell (fabricant d'indianes).
 1C.XIV 44/1784/set. 7, Pau Ramon, c/Sant Pau aprox, Maestro Montero.
 1C.XIV 44/1784/oct, 5. Pau Ramon, carrer Sant Pau, plànol.
 1C.XIV 45/1785/ agost 3, plànol 2.
 1C.XIV 45.1/1.1 21/08/1784 – 08/04/1785, Marquès de Palmerola, c/Portaferrixa.
 1C.XIV 45.2/8.1 03/08/1785 – 03/11/1785 Erasmo de Gònima, c/Riera Alta – c/Peu de la Creu, conté plànol i alçat.
 1C.XIV 45.3/4.7, 29/10/1785 – 09/11/1785, Juan Fivaller y Rubí, c/del Pi.
 1C.XIV 48/1787/ agost 29, convent de la Mercè guarda-robes.
 1C.XIV 48/1787/oct.4, March.
 1C.XIV 49/1788/gen 11, plànol Gònima.
 1C.XIV 49/1788/feb. 14, plànol Gònima.
 1C.XIV 50/1788/set.20, Duc de Medinaceli
 1C.XIV 50/1788/oct. 1, Josep Francesc Magarola, comerciant, c/Montcada.
 1C.XIV 51/1789/maig 6, Josep Francesc Magarola, comerciant, c/Montcada.
 1C.XIV 51/1789/ agost 10, Pau Planes, fuster, Mercè cantonada Marquet.
 1C.XIV 51/1789/ oct. 29, convent de la Mercè edificar plànols.
 1C.XIV 52/1790/abril 10, Agustí Gatell (teixidor).
 1C.XIV 52/1790/ abril 14, Duc de Medinaceli.
 1C.XIV 53/1790/ juny 2, M. Tramulles (Rambla, Pl. Boqueria, c/pi).
 1C.XIV 53/1790/set. 3, balcons Gònima.
 1C.XIV 54/1791/gen. 13, reedificar la casa Gònima.
 1C.XIV 54/1791/març 8, Francesc Gomis c/barra de ferro, plànol.
 1C.XIV 55/1791/oct. 7, Joan Soler i Faneca (arquitecte), c/Canuda.
 1C.XIV 55/1791/nov. 17, Marquès de Castellbell, c/Montcada.
 1C.XIV 56/1793/ gen. 4, Pau Ramon, C/Sant Oleguer, cantonada Sant Pau, plànol.
 1C.XIV 56/1793/abril 2, Pau Planes, Fuster, c/Marquès de Barberà, plànol.
 1C.XIV 56/1793/abril 16, Maquesa de Llió, c/Montcada.

1C.XIV 58/1794/ feb. 28, Pau Planes, c/Barberà, plànol.
 1C.XIV 59/1795/ feb. 17, Tomàs Soler i Ferrer, Plànol.
 1C.XIV 60/1796/març 1, Pau Planes, c/conde del Asalto.
 1C.XIV 60/1796/ abril 6, convent de la Mercè, enderrocar edificar plànols.
 1C.XIV 60/1796/ agost 1, Pau Ramon, fabricant d'indianes, c/Sant Pau.
 1C.XIV 60/1796/nov. 2, Joan Soler i Faneca.
 1C.XIV 60/1796 Pau Ramon, flassaders, plànol.
 1C.XIV 61/1797/jul. 1, Baró de Castellet, conde del Asalto, plànol.
 1C.XIV 62/1797/nov. 2, Marquesa de Llió, C/Barra de Ferro.
 1C.XIV 62/1798/gen. 6, Marquès Castelladosrius.
 1C.XIV 63/1798/des. 19, Marquesa de Llió, c/Barra de Ferro.
 1C.XIV 63/1799/ gen. 31, obrir porta Pl. Bonsuccés.
 1C.XIV 65/1800/feb. 18, Cabildo, cantonada c/Sant Sever i Montjuïc.
 1C.XIV 65/1800/abril 1, Moja.
 1C.XIV 65/1800/maig 1, enderrocar i edificar part de la façana Gònima.
 1C.XIV 65/1800/juny 23, Larrard, plànol no es correspon.
 1C.XIV 65/1800/jul. 26, Botigues Rambla, Palau Moja, plànol.

Sanitat. Sèrie X, entrada de vaixells al port, Pràctic

Sanitat, 1L.IX-55/C2-5, 18-5-1791.
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-10, 27-5-1791.
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-27, 20-12-1803.
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-18, 11-2-1792.
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-9, 27-5-1791.
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-8, 27-5-1791.
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-11, 28-5-1791
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-7, 27-5-1791.
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-17, 30-1-1792.
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-13, 3-6-1791.
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-3, 27-4-1791.
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-12, 28-5-1791.
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-28, 21-12-1803.
 Sanitat, 1L.IX-55/C2-29, 2-1-1804.
 Sanitat, 1L.IX-55/C11, 6-10-1803.
 Sanitat, 1L.IX-57/C3 Inventaris de béns mobles de particulars, 2. Inventari de béns mobles de Rosa Prats per ser venuts a l'encant. Barcelona, 18-1-1771, notari Antoni Rigals.
 Sanitat, 1L.IX-57/C3 Inventaris de béns mobles de particulars, 3. Inventari de béns mobles d'Antònia Carbonell, per ser venuts a l'encant. Barcelona, 18 febrer de 1771. Notari Bonaventura Casals.
 Sanitat, 1L.IX-57/C3 Inventaris de béns mobles de particulars, 7. Inventari de béns i mobles de Josep Galpino. Barcelona, 6 de juliol 1771. Notari Antonio Salvador.
 Sanitat, 1L.IX-58/c1 Inventaris de béns mobles: 1. Inventari de béns mobles de Joan d'Alòs, prevere canonge de la catedral. Barcelona, 20 de gener de 1773 (no s'indica el notari).

Sanitat, 1L.IX-58/ C1 Inventaris de béns mobles: 2. Inventari de béns de Josep Bru, per defunció, prevere canonge de la Catedral. Barcelona, 20 de gener de 1773 (no s'indica el notari).

Sanitat, 1L.IX-57/C7 Inventari de béns mobles d'Agustí Matas, daguer, per ser venuts a l'encant. Barcelona 1 de gener de 1768. Notari Miquel Marés.

Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà, *Calaix de sastre* (51 vols.)

MS A201, digitalitzat AMM-C-15, Bis Index 1769-1785.

MS A202, digitalitzat AMM-C-5, 1785-1788.

MS A203, 1788.

MS A204 bis index, 1789.

MS A205, 1790.

MS A206, 1791.

MS A207 bis index 1792.

MS A208 bis index, 1793

MS A209, 1794.

MS A210, 1795.

MS A211, 1795.

MS A212, 1796.

MS A213, 1796.

MS A214, 1797.

MS A215, 1797.

MS A216, 1798.

MS A217, 1798.

MS A218, 1799.

MS A219, 1799.

MS A220, 1800.

MS A221, 1800.

MS A221, 1800.

MS A222, 1801.

MS A223, 1801.

MS A224, 1802.

MS A225, 1802.

MS A226, 1803.

MS A227, 1803.

MS A228, 1804.

MS A229, 1804.

MS A230, 1805.

MS A231, 1805.

MS A232, 1806.

MS A233, 1806.

MS A234, 1807.

MS A235, 1808.

MS A236, 1808.

Diario de Barcelona (1792-1808)

1792 – 1800 Microfilm (292H.- 301H.)

1801-1808 digitalitzat en CD, CDH15

Altres fons

Documentació Personal, Fons Ignasi de Janer i Milà de la Roca.

5D. *Apuntes de la vida de Dn. Erasmo de Gonima para poner el diario que el editor pondrálo que le aparezca*, manuscrito anónimo.

Caixes del Teatre, Pintors

Cadaastre, Quaderno de casa rehedificadas desde 1721 inclusive en adelante.

Cadaastre de la Ciutat de Barcelona, Gremi de Pintors, fulls personals, 1777-1797

Gremis, Mestres de cases, 2B-36,70.

Gremis, Mestres de cases, 2B-39,56

Gremis, Cadaastre, fulls de personal, 1787

Patrimonial, V, 17-18.

Polític, real i decrets, 1786, fol.104.

Processos judicials, escrivà Joseph Figueras, 1750.

Relación de lo obrado en los festejos de... (celebracions 1802), redactat per P.P. Montaña.

La ciudad de Barcelona capital del... por sus diputados Marqués de Cartellà y..., 1760, Ms. 212/8 f. 30-35.

Fons Amat, Lligall 130, Carta de Don Manuel d'Amat al seu germà, el Marqués de Castellbell, Lima, 25 de maig de 1770.

AHN Archivo Histórico Nacional

Consejos, lligall 20.073, expedient 11.

Consejos, i lligall 8979 expedient 4302.

AHPB Arxiu Històric de Protocols de Barcelona

Notari Magí Artigas, man. 1778, 27 de març, fol. 63.

Notari Isidro Augirot Sunyer, man. 1768, fols. 19, 25 i 26

Notari Fèlix Avellà, Liber inventariorum et encantorum secundus, 1729-1745, any 1744, fol. 223vº; 1741-1754, 1752, fol. 180vº.

Notari Jacint Baramon, man. 1758, fol. 157; man. 1782, fols. 83-88vº; man. 1786, fols. 184 y 210 vº; Manual de 1791, 158-159, 197-204, 239-243.

Notari Josep Bosom, *Manual 1774*, fol. 12-14.

Notari Josep Brossa, llibre d'inventaris 1677-1742, any 1744, s/f

Notari Félix Campllonch, Primer llibre de capítols matrimonials, etc., 1740-1751, fol. 551-553; Llibre 7 Capítols Matrimonials, 1768-1772, fol. 106

Notari Tomàs Casanovas Forés, Man. 1758, fol. 291 (21 de setembre) i fol. 303 (26 de setembre).

Notari José Antonio Catà i Palahí, man. 1805, p.93.

Notari Antoni Cassani, *Primer llibre d'inventaris (1706-1727)*, fol. 107-108; 157-161.

Notari Josep Clos i Trias, *Segon manual de testaments, inventaris i encants (1723-1748)*, inventari de Marianna Campets, 15 de novembre de 1740; man. Testaments i inventaris, 1809, fols.95 i ss.

Notari Anton Comelles (jove), Manual 1801-1802, fol. 350-351; *Testaments, inventaris i encants de 1804-1809*, fol. 188-195.

Notari Francesc Joan Elias i Bosch, *Testaments, codicils, inventaris i encants de 1792 a 1794*, fol. 308-310; 313; 318-324.

Notari Joan Fontrodona i Roura, man. 1786, fol. 407 i ss.

Notari Pere Màrtir Golorons, testaments 1761 a 1769, fol. 53-55; Manual de 1765-1767, fols. 249-251.

Notari Geroni Gomis, man. 1728, fols. 151, 152vº; 160 i 161; man. 1729, fols.28; manuscrit 1742, fols.258; manuscrit 1743, fol. 53; man. 1750, fol.155, 296, 307; man, 1754, fol. 479; man, 1758, fols. 397-401.

Notari J. Llaurador i Satorra, man. 1687, fol. 100, 289vº, 336; man. 1692, fol 309 vº; man. 1695, fol. 441; manuscrit 1721, fol. 259, 262-268 i 284; man. 1723, fol. 336vº, 411.

Notari Pedro Lloses, Proves de noblesa, Interrogatori a Fco. Vives, preb y rector de Ygla S. Maria de la Vila de Ribelles, bisbat d'Urgell, Barcelona, 2/10/1720.

Notari Francisco Mas Fontana, Inventari, 7 de juny de 1814.

Notari Jaume Morelló, man. 1783-1784, fol. 169 vº

Notari Guillem Òdena, Manual de 1775, fol. 191-199 i Manual de 1777 fol. 99-105.

Notari Joan Plana i Mauran, *Manual de 1824*, fol. 17-21.

Notari Francesc Portell, Quartm. Protc. Testamt. 1796-1797, *Inventari*, fols. 430v.-454v; Quartm. Protc. Testamt. 1798-1799, fols. 86-88vº.

Notari Josep Ribas y Granés, man. 1771, fol. 604vº; man. 1781, fol. 297 vº.

Notari Josep Ricart, man. 1766-1767, fol. 107

Notari Francesc Topí Comes, Inventaris 1687-1725, Sense foliar

Notari Josep Ubach, man. 1786, fol.167 i ss.

Vegueria, Documents Solts, Notari Pere Pagés, Testaments, 1797

Notari Francisco Portell. Quart. Protc. Testamt 1796-1797, Inventari, fol. 443, Barcelona 10/13-XI-1797.

Notari Josep Ribas y Granés, man. 1782, fol. 511 i man. 1783, fol.91.

ANC Arxiu Nacional de Catalunya

1-50 ANC Fons Güell Comillas.

03.01.01 Patrimoni Immobiliari; Immobles del carrer Portaferrixa i Rambla dels Estudis; Plec d'escriptures i títols antics de les cases del carrer Portaferrixa7-9.

Venda de les cases de Josep Antoni Falquer, notari de Parets, i el seu germa Pere Francesc Falquer, prevere, a Estefania, vídua de Mateu Fatjó, canvista de Barcelona. 1667

Capbreuació de les cases d'Agustí Fatjó a Oròsia, vídua de Rafael Rui Rocabrúna al prior del convent del Bonsuccés de Barcelona, 1687.

Memorial de venda de les cases al marquès de Palmerola (conté extracte de la venda, extracte de les signatures, per raó de senyoria i partides de canvi de diversos pagaments) 1768.

Memòria feta el novembre de 1799. Signada pel Baró de l'Albi. Cases carrer Portaferrissa cantonada amb carrer d'en Bot.

Arrendament de les cases del marquès de Palmerola a Rosés i Masriera 1870

Plec de documents del plet de Josep Rosés i Ricart contra Eusebi Güll Bacigalupi per la compra venda d'unes cases al carrer Portaferrissa 7-9, 1874-1884.

03.01.02 Immoble carrer Portaferrissa 5, 1720-1945.

03.01.03 Immoble carrer Portaferrissa 3, unit al Palau Moja, 1881-1941

03.01.04 Arrendaments Palau Moja i annexos, 1890-1945

03.01.05 Administració Palau Moja i edificis annexos, s. XIX-XX

03.01.06 Documentació fiscal del Palau Moja i annexos, s.XIX-XX

03.01.07 personal de servei, Palau Moja, 1940-1951

03.01.08 Plànols Palau Moja. Dibuixos i croquis del mobiliari s/d

03.01.09 Inventaris Palau Moja s/d

1-80 Fons llinatge Despujol, marquesos de Palmerola

Caixa 8

66/46/12 Despujol. Noblesa i servei ss.XIII-XX

67/47/12 Despujol. Antecedents històrics ss. XIV-XVII

68/47/12 Despujol. Genealogies i successions ss. XIV-XX

72/49/13 Despujol. Antecedents històrics, escriptures notariales diverses 1760-1798

“A continuación se reseñan los servicios, privilegios y honores de algunos individuos de este nombre[...]”. Document anònim manuscrit sense data.

Genealogía de la Casa Despujol y Alianzas, firmado por el abogado Enrique Mitjana de las Doblas en Barcelona el 12 de marzo de 1946.

“Casa de Despujol (de Sant Hipòlit de Voltregà-Vich) Marquesos de Palmerola. El Cronista. Historia de la Casa y linaje de los Marqueses de Palmarola, Condes de Fenollar, de autor anónimo. Copia transcrita a máquina de otro documento desconocido”. 24 de mayo de 1956.

“Documento que Ricardo Despujol, conde de Caspe, regaló en agosto de 1979 al marqués de Palmerola. Fotocopia de otro documento desconocido mecanografiado”.

Documento sin numerar, copia del original conservat a l'AHPB, Not. Francisco Mas Fontana, inventari, Testaments, 7 de juny de 1814.

Caixa 13

81/55/14 Reial Junta de Comerç de Barcelona. S. XVIII

82/56/14 Notícies del Diario de Barcelona. Segles XVIII-XX

Caixa 14: Junta de Defensa de Barcelona

Caixa 57: Despujol. Arbres genealògics. Antecedents.

Caixa 59: família Pons de Monclar. 173/115/29. Antecedents històrics s. XV-1818

Caixa 70: família Amigant- Senyoriu de Castellgalí.

209/140/35 Antecedents històrics. Notariales 1698-1812.

210/141/36 Genealogies Armes. Noblesa i serveis. 1666-1868.

Còpies del Fons de Junta de Comerç.

Libros de Actas de la Real Junta de Comercio, vol. II, fol. 141-142, es nombrando Vocal. Confirmamos su presidencia en Fons Junta de Comerç, *Libros de Actas de la Real Junta de Comercio*, vol. IV, fol. 44-46.

Caixa 71: família Vilalba

254/177/45 Antecedents històrics. Arbres genealògics, armes. ss. XIV-XIX

Caixa 72: família Alemany-Descatllar

273/194/49 Arbres genealògics. Armes. Antecedents històrics s. XVIII-XIX.

1-168 Fons llinatge Cartellà Sabastida, Barons de l'Albi.

Caixa 1: Antecedents històrics i genealogia, s.XIII-XX

Doc. 1.1.1.1. Conquesta de Girona, escrit de Rodolf abat, autènticat l'any 1240.

Doc. 1.1.1.2. Compilació d'escrits de Pere Tomic, Històries de conquestes dels reis d'Aragó, 1438, còpies.

Doc. 1.1.1.4 Arbres genealògics i antecedents.

Caixa 15: beneficis. Altars. segle XV-XVIII

Caixa 16: Genealogies. S. XVIII

Caixa 19: Arbres genealògics Cartellà-Sabastida s.XVIII-XIX

Caixa 21: Patrimoni. Barcelona

ARASCV Archivo Real Academia de San Carlos de Valencia

Libro I de Acuerdos en limpio de las Juntas Ordinarias de la Real Academia de bellas Artes de San Carlos, 1767-1786. Sign. 2.

Libro de Individuos de la Real Academia de Bellas Artes desde su creación hasta 1849. Sign. 120.

ARM Arxiu del Regne de Mallorca

Arxiu del marquès de la Torre, Cardenal Despuig, legajo IV, pliego 3.

BNC Biblioteca Nacional de Catalunya

Fons Gònima

Pintors, dauradors i escultors, 7/2.

Pintors, dauradors i escultors, 7/3

68/4. "Historia de la fábrica Magarola" i "Continuación de la fábrica Magarola", *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, 188 (4 de Gener de 1787) i 191.

68/4. "Continuación de la fábrica Magarola", *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, 191, 31.

Fons Raimon Casellas

Ms. 5240 / 46 [Doc. 4].

Ms. 5240 / 46 [Doc. 5].

Ms. 5241/28.

Arxiu Junta de Comerç AJC

Llibres d'Acords, 1760-1766, 1, p. 6-13; p.109 i 388; p.151 i 157.
Llibres d' Acords, 1767-1770, 2, p. 141-142; p.191-196; p.197-201.
Llibre d'Acords, 1770-1771, 3.
Llibres d'Acords, 1772-1773, 4, p. 44-46; 173; 194; p.240; p.370.
Llibre d'Acords 1774-1775, 5, p. 122; 141; 153; 213-214; 222; 225; 281; 291; 414; 417.
Llibre d'Acords, 1776-1777, 6, p. 43; 249; 281; 358; 366; 379.
Llibre d'Acords, 1778-1779, 7, p. 344; 369; 397.
Llibre d'Acords, 1780-1781, 8, p.143; 209; 362; 377; 391; 392.
Llibre d'Acords, 1782-1783, 9, p.52; 76; 349; 366.
Llibre d'Acords, 1784-1785, 10, p.186; 317.
Llibre d'Acords, 1786-1787, 11, p.16; 46; 112; 149; 185; 209; 229bis; 237; 345;350; 358; 420.
Llibre d'acords, 1789-1791, 12, p.43; 47; 287; 342; 468.
Llibre d'Acords, 1792-1796, 13, p.78; 97; 121; 324; 474; 498; 525; 585.
Llibre d'Acords, 1797, 14, p. 108; 302.
Llibre d'Acords, 1798, 15; p. 204; 210.
Llibre d'Acords, 1799, 16, p. 197; 251.
Llibre d'Acords, 1801, p. 195; 255.
Llibre d'acords, 1802, p.97.
Llibre d'Acords, 1803, p. 98; 268; 282.
Llibres d'Acords, 1804, p.14.
Llibres d'Acords, 1810, 45, p. 4-9.
Copiador de Cartes, 1773, n.85.
Copiador de Cartes, vol. 1801-1804.
Lligall CVI, 6, fol. 15-20v, 26 de gener de 1821

Fons Renart

Primer Quincenario
Segundo Quincenario
Tercer Quincenario
Cuarto Quincenario
Cartes, Carta 10
Carta n.18 de Josep Renart al seu fill.
Carta n.19 de Josep Renart al seu fill
Carta n. 20 de Josep Renart al seu fill
Lligall XVIII (3)
Lligall 28

Fons Magarola

47/3. Pintors, dauradors, escultors, fusters (1673-1832)
61/6-2
47/1, Obres 1716-1856
49/1, 1662 - 1856 Inventaris

Fons Marquesat de Moja

caixa 81

30 dossier genealogia Cartellà

11/M43 documentació familiar Copons 1660-1721

41/81 Patrimoni immobiliari de Barcelona, 1454-1858

42/83 Escriitures del Marquesat de Moja 1822-1859

48/89 Dossier relatiu al Palau Moja, 1833-1867

60/103 Correspondència patrimoni marquesa, 1833—1871

670/34/11 hisendes Copons, Oms, Cartellà, Desbach 1850

430/469IV llevadors de lloguer (botigues i pis) 1859-1870

624/564 Dossier genealogia Descatllar 1374-1650

264/323 llibre mestre del llinatge Oms 1339-1611

641/9 arbre genealògic de la família Desbach

281/332 III genealogia del llinatge Desbach i el seu entroncament amb el llinatge Descatllar 1574-1654

640/8 genealogia Copons (notes), 1224-1742.

Col·lecció Manuel d'Amat i de Junyent, *Plano de La Planta Principal Del Palacio Barcelonés Llamado de La Virreina, En La Rambla*, 1771. MS. 400/76.

Biblioteca Palatina de Parma (BPP)

Viage que SS.MM. hicieron a Barcelona saliendo de Madrid el dia 12 de agosto de 1802, Tomo I, Ms. pal. nº 863 (Relación manuscrita).

BUB Biblioteca de la Universitat de Barcelona

Avisos modo con que deben conducirse con los divorciados dirige a los confesores de su diócesis el Il. S. don Gabino de Valladares..., 1782.

COAC Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Fons Elies Rogent i Amat, Casa Magarola. C 318/451; C 252/5; C 260/74

MNAC-BGHA Biblioteca General d'Història de l'Art

Arrau y Estrada, Josep, *Nota de alguns quadros apreciáveis poseeix esta ciutat*, Barcelona, manuscrit 6410.

RACAB Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona

Nómina del personal Académico, Barcelona, 1905-1906, p.73

5.2.Fonts Bibliogràfiques

Abarca 1669

Abarca, Pedro, *Los Reyes de Aragón en Anales Históricos*, tomo I, 1669.

Academia de Matemáticas... 2004

La Academia de Matemáticas de Barcelona. El legado de los ingenieros militares, Ministerio de Defensa, Barcelona, 2004.

Aguilar 1981

Aguilar Piña, J., *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981.

Ainaud 1952

Ainaud De Lasarte, J., «Els gravadors catalans del segle XVIII», *Col·lecció de gravats contemporanis*, vol.II, Barcelona, Edicions de la Rosa Vera, 1951-52.

Ainaud 1978

Ainaud de Lasarte, Joan, «El renacimiento, el barroco y el neoclásico», *Tierras de España. Cataluña*, vol.II, Madrid, Editorial Noguer, 1978.

Albardonedo 2007

Albardonedo Freire, Antonio J., «Una nueva copia de José del Castillo de los desaparecidos frescos de Luca Giordano en el Casón del Retiro, de Madrid», *Laboratorio de Arte*, 20 (2007) pp.229-251.

Albareda 1995

Albareda, Joaquim (dir.), *Desfeta política i embranzida econòmica: segle XVIII, Història Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, Vol.5, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1995.

Albareda 2007

Albareda, Joaquim (ed.), *Una relació difícil. Catalunya i l'Espanya moderna (segles XVII-XIX)*, Editorial Base, Barcelona, 2007.

Albareda 2010

Albareda, Joaquim, *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*, Crítica, Barcelona, 2010.

Albareda 2012

Albareda, Joaquim, «El debate sobre la modernidad», *Revista HMiC*, X, 2012, pp.6-19.

Albareda-Gifre 1999

Albareda, Joaquim, Gifre, Pere, *Història de la Catalunya moderna*, Pòrtic-Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 1999.

Alcoberro 2002

Alcoberro, Agustí, *L'exili austriacista (1713-1747)*, 2 vols., Fundació Noguera, Barcelona, 2002.

Alcolea 1947

Alcolea, Santiago, «El germen de la Escuela de Lonja», *Barcelona Divulgación Histórica*, Butlletí 338, Barcelona, 1947.

Alcolea 1948

Alcolea, Santiago, «Tres pintores barceloneses del siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol.VI, núm. 3-4, 1948.

Alcolea 1954

Alcolea, Santiago, «Francisco Pla, "El Vigatà" (1743-1805)», *Ausa* 1, 9, 1954, pp. 404-406.

Alcolea 1959

Alcolea, Santiago, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los museos de Arte de Barcelona*, nº XIV-XV, 1959-1962, 347, 257, Barcelona, 1959-1962.

Alcolea 1967

Alcolea, Santiago, «El arte y la economía en la Barcelona del siglo XVIII», *Homenaje a Jaime Vicens Vives*, Vol. II, Barcelona, 1967.

Alcolea 1972

Alcolea, Santiago, «El palacio Moya, en Barcelona, y su arquitecto Josep Mas», *D'Art*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1972.

Alcolea 1979

Alcolea, Santiago, «La pintura de flors a l'Escola de Dibuix i Nobles Arts de la Junta de Comerç de Barcelona (1775-1808)», *Daedalus*, Barcelona, 1979.

Alcolea 1984

Alcolea, Santiago, «Unes fites en el camí vers el predomini de l'academicisme a l'art català del segle XVIII», *D'art*, nº 10, Universitat de Barcelona, maig de 1984, pp. 187-195.

Alcolea 1986

Alcolea, Santiago, «Francesc Pla, El Vigatà», *Thesaurus*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, pp. 273-275.

Alcolea 1987

Alcolea, Santiago, *El Palau Moja. Una contribució destacada a l'arquitectura catalana del segle XVIII*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1987.

Alcolea 1988

Alcolea, Santiago, *El palau Moja*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1988.

Alcolea 1988 II

Alcolea, Santiago, *Sobre la pintura catalana del segle XVIII: un cicle de Francesc Pla, "el Vigatà"*, Opera Minora 2, Manuel Barbié i Artur Ramon, Barcelona, 1988.

Alcolea 1990

Alcolea, Santiago, *Viladomat*, Museu Comarcal del Maresme- Museu Arxiu de Santa Maria, Mataró, 1990.

Alcolea 1992

Alcolea, Santiago, *Antoni Viladomat*, Labor, Barcelona, 1992.

Alexandre 2002

Alexandre, Octavi, «Arquitectura i arquitectes a la Barcelona del final del segle XVIII», *Barcelona Quaderns d'Història*, 7, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2002.

Alfaro 2011

Alfaro, Juan Manuel, «La Barcelona de Zermeno», *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, ACAF/ART Llibres, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2011, pp.327-342.

Alfaro 2014

Alfaro, Juan Manuel, *Juan Martín Zermeno. La ingeniera militar al servicio de la Ilustración (1713-1773)*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2014.

Alier 1974

Alier, Roger, «La fàbrica d'indianes de la família Canals», *Recerques: història, economia i cultura*, n. 4, Barcelona, 1974.

Alier 1979

Alier, Roger, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, Barcelona, 1979.

Alòs 1919

Alòs i de Dou, Josep Maria, *La Casa Cartellá. Su historia y su genealogía*, Rivadeneyra, Madrid, 1919.

Amalric-Domergue 2001

Amalric, Jean-Pierre; Domergue, Luciente, *La España de la Ilustración (1700-1833)*, Crítica, Barcelona, 2001.

Amat 1781

Amat, Fèlix: *Breve relación de las exequias que por el alma del Ilmo. Climent celebró su amante familia en el convento de Predicadores de Barcelona y un elogio histórico para la ilustración de la oración fúnebre*. Barcelona: Bernardo Pla imp., 1781.

Appolis 1966

Appolis, Émile, *Les jansenistes espagnols*, Bordeus, 1966.

Arbiol 1746

Arbiol, Antonio, *La Familia regulada, con Doctrina de la Sagrada Escritura y de los Santos Padres de la Iglesia Católica*, Maria Angela Martí imp., 1746.

Arnavat 2010

Arnavat, Albert (dir.), *El Palau Bofarull i l'arquitectura reusenca del segle XVIII*, Diputació de Tarragona, Tarragona, 2010.

Arranz 1979

Arranz, Manuel, *Los profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII*, Tesi Doctoral, 5 vols., Universitat de Barcelona, 1979.

Arranz 1981

Arranz, Manuel, *Los profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1981.

Arranz 1984

Arranz, Manuel, *El Parc de La Ciutadella: Una Visió Històrica*, Ajuntament de Barcelona, L'Avenç, Barcelona, 1984.

Arranz 1991

Arranz, Manuel, *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, Barcelona, 1991.

Arranz 2001

Arranz, Manuel, *La menestralia de Barcelona al segle XVIII: els gremis de la construcció*, Arxiu Històric de la Ciutat, Proa, Barcelona, 2001.

Arranz 2003

Arranz, Manuel, *La Rambla de Barcelona: Estudi D'història Urbana*, Rafael Dalmau, Barcelona, 2003.

Arranz-Fuguet 1987

Arranz, Manuel; Fuguet, Joan, *El Palau Marc: els March de Reus i el seu palau a la Rambla de Barcelona*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1987.

Art Gòtic 2002

L'art gòtic a Catalunya, Arquitectura III, vol. IV, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2002-2008.

Artigues 2011

Artigues Vidal, Jaume, «La casa-fàbrica d'Erasme de Gònima, 1784», *Barcelona Quaderns d'Història*, 17, 2011, pp. 253-279.

Aulèstia 1878

Aulèstia i Pijoan, Antoni, *Album Pintoresch Monumental de Catalunya*, Associació Catalanista d'Excursions Científicas, Barcelona, 1878.

Bada 1998

Bada, Joan, «La Il·lustració als Països Catalans», *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 30, 1998, pp.283-286.

Badenes 1991

Badenes, Ricard, *Derrota i empenta. El segle XVIII*, Barcanova, Barcelona 1991.

Badosa 1980

Badosa, Elisa, «Els lloguers de cases a la ciutat de Barcelona 1780-1834», *Recerques*, 10, 1980, pp.139-156.

Ballart 1988

Ballart, Ester, *Pere Pau Muntanya*, 2 vols., Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi de llicenciatura inèdita), 1988.

Baró de Maldà 1987

d'Amat i de Cortada, Rafel, Baró de Maldà, *Calaix de Sastre*, selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, 10 vols., Biblioteca Torres Amat, Curial, Barcelona, 1987.

Barraquer 1906

Barraquer, Caietano, *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Imp. de Francisco J. Altés y Alabart, Barcelona, 1906.

Bartrolí 1979

Bartrolí, Jaume, «La cort de 1701-1702: un camí truncat», *Recerques*, 9, 1979, pp. 57-75.

Barudio 1992

Barudio, Günter, *La época del absolutismo y la Ilustración. 1648-1779*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1992.

Bassegoda 1936

Bassegoda, Bonaventura, «La edificación barcelonesa en el siglo XVIII», Vol. V y último, *Barcelona Atracción*, nº 300, Barcelona, juny 1936, pp. 174-179.

Bassegoda Nonell 1971

Bassegoda Nonell, Joan, «Arquitectura neoclásica de Barcelona. La Escuela de Lonja», *La Vanguardia*, 3/6/1971.

Bassegoda Nonell 1986

Bassegoda Nonell, Joan, *La casa Llotja de Mar de Barcelona. Estudi històric crític i descriptiu de l'edifici i de les seves col·leccions d'escultura i pintura*, Cambra Oficial de Comerç i Indústria i Navegació de Barcelona, Barcelona, 1986.

Bassegoda Hugas 2007

Bassegoda Hugas, Bonaventura (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, UAB Publicacions, Barcelona, 2007.

Batlloori 1971

Batlloori, Miquel, «Les relacions culturals hispano-franceses del segle XVIII», *Catalunya a l'època moderna*, Edicions 62, Barcelona, 1971.

Bédat 1989

Bédat, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

Becker 1982

Becker, Howard S., *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley, 1982.

Bellsolell 2009

Bellsolell, Joan, *Producció artística i consum domèstic: el mobiliari i l'abillament de la casa de Miquel Mai (c.1475-1546)*, treball de recerca inèdit dirigit per Joaquim Garriga, Universitat de Girona, 2009.

Benet 1947

Benet, Rafael, *Viladomat*, Iberia, Barcelona, 1947.

Bennassar 1998

Bennassar, Bartolomé, «Los viajeros franceses y su visión de los países catalanes (siglos XVI-XIX)», *Pedralbes*, n.18, 1998, pp. 7-12.

Bernaus 2013

Bernaus, Magda, «El teginat gòtic de la Llotja i unes pintures «de la edad bárbara» restaurades al segle XVIII», *Quaderns del MEV VI*, 2013, pp.71-89.

Bernaus-Caballé 2003

Bernaus, Magda; Caballé, Gemma, «De Llotja de mercaders a caserna militar: la Llotja de Barcelona a l'època moderna», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 23, 2003, pp.781-796.

Bisbes 2000

Bisbes, Il·lustració i Jansenisme a la Catalunya del Segle XVIII, Eumo, Vic, 2000.

Blanning 2000

Blanning, T.C.W., *El siglo XVIII*, Historia de Europa Oxford, Crítica, Barcelona, 2000.

Blanning 2008

Blanning, T.C.W., *The Pursuit of Glory: Europe 1648-1815*, Penguin, Londres, 2008.

Blasón 1776

Semanario curioso, histórico, erudito, comercial, público y económico: el Blasón de Cataluña, deducido de los echos heroicos y memorables de los nobles, cavalleros y otros nacionales, de Gibert i Tutó, Carlos, Imp. Esteban Barellas, Barcelona, 1776-1777.

Bluche 1969

Bluche, François, *Le despotisme éclairé*, Fayard, París, 1969.

Bofarull 1847

Bofarull, Antonio, *Guía-Cicerone de Barcelona, O Sea, Viajes Por La Ciudad, Con El Objeto de Visitar Y Conocer Todos Los Monumentos Artisticos, Enterarse de Todos Los Recuerdos Y Hechos Historicos Y Saber El Oríjen de Todas Las Tradiciones Mas Originales, Pertenecientes a Aquella: Obra Útil Y Necesaria Á Toda Clase de Personas*, Impr. del Fomento, Barcelona, 1847.

Bofarull 1876

Bofarull, Antoni de, *Historia Crítica (civil y eclesiástica) de Cataluña*, Barcelona, vol. III i vol. IX, Juan Aleu y Fugarull, Barcelona, 1876-1878.

Bofarull Carles 1902

Bofarull, Carles de, *Catálogo de la exposición de arte antiguo*, Barcelona, 1902. cat. Núm. 992-995, pp.101-102).

Boll 2011

Boll, Dirk, *Art for sale*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2011.

Bolòs 2000

Bolòs, J., *Diccionari de la Catalunya medieval (ss. VI-XV)*, Edicions 62, Barcelona, 2000, p. 203.

Bonet 1925

Bonet, Lluís, «La Casa de la Virreina», *La Ciutat & La Casa*, n.3, 1925, pp.11-14.

Bonet 1925

Bonet, Lluís, «La Casa Larrard del carrer Ample», *La Ciutat & La Casa*, n.1, 1925, pp.3-13.

Bordas 1837

Bordas, Luis, *Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de Comercio de Cataluña y de su casa Lonja, que por disposición de la misma Junta ha redactado D. Luis Bordas*, Barcelona, Imprenta Ignacio Oliveres y Compañía, 1837.

Bosarte 1785

Bosarte, Isidoro, *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las Nobles Artes de la Pintura, Escultura y Arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona*, Antonio Sancha Impresor, Madrid, 1785.

Bosarte 1804

Bosarte, Isidoro, *Viaje artístico a los pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen...*, Imprenta Real, Madrid, 1804

Braudel 1979

Braudel, Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle. 1 - Les Structures du quotidien*, Armand Colin, París, 1979.

Braudel 1992

Braudel, Fernand, *Civilization and Capitalism. 15th-18th Century*, University of California Press, Berkeley, 1992.

Brotons 2008

Brotons, Ròmul, *La ciutat captiva. Barcelona 1714-1860*, Albertí, Barcelona, 2008.

Cabana 1993

Cabana, Francesc, «Erasmè de Gònima (1746-1821). Riquesa i promoció social», *Fàbriques i empresaris, els protagonistes de la revolució industrial a Catalunya, 2, Cotoners*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1993.

Cadalso 2000

Cadalso, José de, *Cartas marruecas* (1789), Cátedra, Madrid, 2000.

Calosci 2006

Calosci, Laura, *Nacionalisme econòmic i comerç mediterrani. Pensament i acció de la Junta de Comerç de Barcelona, 1763-1847*, Fundació Ernest Lluch i Pagès Editors, Lleida, 2007.

Calvera 2000

Calvera, Anna, «Una escola gratuïta de disseny tan aviat com el 1775», *Llotja-Escuela Gratuita de Diseño 1775 – Escola d'Art 2000*, Generalitat de Catalunya, Departament d'Ensenyament Escola d'Art Llotja, Barcelona, 2000.

Calvo Serraller 1982

Calvo Serraller, Francisco, «Las Academias artísticas en España», PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 209-239.

Cambray 2011

Cambray, Roser, *El patrimoni arquitectònic de la família Magarola a la Barcelona setcentista*, Treball Final de Màster inèdit, Màster en Anàlisi i Gestió del Patrimoni Artístic, Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.

Capel 1983

Capel, Horacio, *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio bibliográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983.

Capel-Sánchez-Moncada 1988

Capel, Horacio; Sánchez, Joan-Eugeni Sánchez; Moncada, Omar, *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares del siglo XVIII*, El Serbal /CSIC, Barcelona, 1988.

Campomanes 1774

Campomanes, Pedro Rodríguez de, *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, Imprenta de Antonio Sancha, Madrid, 1774.

Campomanes 1775

Campomanes, Pedro Rodríguez de, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Imprenta de Antonio Sancha, Madrid, 1775.

Campomanes 1775

Campomanes, Pedro Rodríguez de, *Apéndice á la Educación Popular. Parte primera, que contiene las reflexiones conducentes á entender el origen de la decadencia de los oficios, y artes en España, durante el siglo pasado, según lo demostraron los escritores coetaneos, que se reimprimen en este Apéndice, o cuyos pasages se dan á la letra*, Imprenta de Antonio Sancha, Madrid, 1775.

Camps 2005

de Camps i Arboix, Joaquim, *El decret de Nova Planta*, Episodis de la Història, Rafael Dalmau Editor, Barcelona, 2005.

Capdevila 1945

Capdevila, Aureli, «La escuela de Bellas Artes de Barcelona. De una modesta cátedra de dibujo a una escuela digna de la Barcelona actual», *Diario de Barcelona*, 2 de noviembre de 1945.

Capel-Cepeda 2006

Capel Martínez, Rosa María; Cepeda Gómez, José, *El Siglo de las Luces. Política y Sociedad*, Síntesis, Madrid, 2006.

Capmany 1778

Capmany, Antoni, *Discurso económico-político en defensa del trabajo mecánico de los menestrales y de la influencia de sus gremios en las costumbres populares, conservación de las artes y honor de los artesanos*, Imprenta Antonio Sancha, Madrid, 1778.

Capmany 1779

Capmany, Antoni de, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Antonio de Sancha, Madrid, 1779.

Capmany 1808

Capmany, Antoni de, *Centinela contra franceses*, Imp. Gómez Fuentenebro y Compañía, Madrid, 1808.

Capmany 1997

Capmany, Antoni de, *Discurso sobre la agricultura, comercio e industria con inclusión de la consistencia y estado en que se halla cada partido o veguería de los que componen el Principado de Cataluña* (1780), edición a cura de Lluch, Ernest, Diputació de Barcelona, Alta Fulla, 1997.

Capmany 2001

Capmany, Antoni, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Barcelona, 2001.

Capmany 2008

Capmany, Antoni de, *Centinela contra franceses* (1808), LAÍN, Jesús (ed.), Ediciones Encuentro, Madrid, 2008.

Carbonell 2011

Carbonell, Marià, «Qüestió de gust. Una visita a Barcelona de l'auditor de la Rota Antoni Despuig, l'any 1785», *Locus Amoenus*, 11, 2011-2012.

Carrera 1947

Carrera Pujal, Jaume, *Historia política y económica de Cataluña: siglos XVI al XVIII*, Vols. III i IV, Bosch, Barcelona, 1947.

Carrera 1951

Carrera Pujal, Jaume, *La Barcelona del segle XVIII*, 2 vols., Barcelona, Bosch, 1951.

Carrera 1957-I

Carrera, Jaume, *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona: 1775-1901*, Barcelona, Bosch, 1957.

Carrera 1957-II

Carrera Pujal, Jaume, *La Universidad, el Instituto, los Colegios y las Escuelas de Barcelona en los siglos XVIII y XIX*, Barcelona, Bosch, 1957.

Carrete 1987

Carrete Parrondo, Juan (dir.), *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas-Artes de San Fernando, 1987.

Casa Llotja 2002

La Casa Lonja de Mar. Un recorrido histórico por la sede corporativa de la Cámara de Comercio de Barcelona. Una obra simbólica de la arquitectura de Barcelona, Barcelona, Cambra de Comerç de Barcelona, 2002.

Casanovas 1932

Casanovas, Ignasi, *La cultura catalana del segle XVIII. Discurs llegit en la segona festa d'unió interacadèmica haguda el dia 20 de desembre de 1932 en la Universitat de Barcelona pel P. Ignasi Casanovas membre numerari de l'Acadèmia de Bones Lletres*, Barcelona, Biblioteca Balmes (Duran i Bas, II), MCMXXXII [1932].

Casellas 1907

Casellas, Raimon, « Orígens del Renaixement Barceloní », *Anuari 1907*, Institut d'Estudis Catalans, 1907, pp. 44-75.

Casellas 1910-I

Casellas, Raimon, «Gravadors de Catalunya del segle XVIII. La talla dolça. En Sorelló», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 13 d'octubre de 1910.

Casellas 1910-II

Casellas, Raimon, «Gravadors de Catalunya. Els Germans Tramullas», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 20 d'octubre de 1910.

Casellas 1910-III

Casellas, Raimon, «Gravadors de Catalunya. En Pere Pasqual y Moles, primer director de Llotja», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 27 d'octubre de 1910.

Casellas 1910-IV

Casellas, Raimon, «Gravadors de Catalunya. En Blay Ametller», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 3 novembre de 1910.

Casellas 1925

Casellas, Raimon, « Orígens del Renaixement Barceloní », *La Gasetta de les Arts* II, n.36, 37, 1925.

Casellas 1926

Casellas, Raimon, « Orígens del Renaixement Barceloní », *La Gasetta de les Arts* III, n. 44, 45, 49, 50, 51, 54 i 60, 1926.

Casellas Col·lecció 1992

La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme al Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC, Barcelona, 1992.

Castells 1970

Castells, Ignasi, «Els rebomboris del Pa de 1789 a Barcelona», *Recerques*, n.1, 1970, pp.51-81.

*Catàleg Patrimoni...*1987

Catàleg del patrimoni arquitectònic, històric-artístic de la ciutat de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1987.

Catalunya a l'època... 1991

Catalunya a l'època de Carles III, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1991.

Catalunya i l'exèrcit... 1981

Catalunya i l'exèrcit, Capitanía General de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, Ministerio de Cultura, Barcelona, 1981.

Ceán Bermúdez 1800

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

Cid 1946

Cid Priego, Carlos, «Historia de algunos proyectos monumentales barceloneses de época neoclásica», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol.IV, 3-4, Barcelona, 1946, pp. 417-444.

Cid 1947

Cid Priego, Carlos, «Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. V, 1-2. Barcelona, 1947, pp. 43-93.

Cid Priego 1948

Cid Priego, Carlos, «La decoración de la Casa Lonja de Barcelona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Vol. VI, 3-4, Barcelona, 1948.

Cid Priego 1952

Cid Priego, Carlos, «Cuatro siglos de arte y danza en la Lonja de Comercio de Barcelona», *Hispania*, núm. XLVIII, 1952, pp. 430-444.

Cid Priego 1970

Cid Priego, Carlos, «Los bailes de la Casa Lonja durante las dinastías de los Austrias y Borbones», *Barcelona Divulgación Histórica*, vol. XVIII, Barcelona, 1970.

Cingolani 2007

Cingolani, Stefano Maria, *Jaume I. Història i mite d'un rei*, Edicions 62, Barcelona, 2007.

Claramunt 1982

Claramunt, Salvador, *La formació del Raval de la Rambla*, La Magrana, Barcelona, 1982.

Climent 2011

Josep Climent i Avinent (Castelló de la Plana 1706-1781). Bisbe de Barcelona, Adell, Marc A.; Flors, Agustí; Marco, Francisco; Rosas, Manuel (eds.), Diputació de Castelló i Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2011.

Coll 2001

Coll Cerdà, Àngels, «Francesc Pla, El Vigatà, i la decoració de la casa Fontcuberta a Vic», *Locus Amoenus*, núm. 5, 2001, pp. 241-252.

Coll Llopis 1756

Coll Llopis, S., *Breve noticia de la fábrica y construcción del nuevo barrio en la playa de Barcelona, llamado vulgarmente Barceloneta...*, Imprenta de Teresa Ferrer viuda, Barcelona, 1756.

Comalada 1988

Comalada, Àngel, «Una escuela gratuita de diseño: la Llotja», *Pedralbes*, n.8, 1988.

Compañía 1996

Els documents de la fundació de la "Compañía de los Fabricantes de Indianas de Barcelona" 1771-1773, Foment del Treball Nacional, Barcelona, 1996.

Conca 1797

Conca, Antonio, *Descrizione odepórica della Spagna i cui specialmente si da Notizia delle cose spetanti alle Belle Arti*, vol. IV, Parma, 1797.

Cornette 2012

Cornette, Jöel, "Monarchie absolue et absolutisme en France: une mise en question", *El naixement i la construcció de l'estat modern*, PUV, València, 2012.

Coroleu 1888

Coroleu, José, *Memorias de un menestral de Barcelona (1792-1864)*, La Vanguardia, Barcelona, 1888.

Corredor 1984

Corredor-Matheos, José, *Arquitectura Industrial a Catalunya: del 1732 al 1929*. Caixa de Barcelona, Barcelona, 1984.

Cortés 2009

Cortés i Torres, Xavier, *Casa Llotja de Mar*, Cambra Oficial de Comerç Indústria i Navegació de Barcelona, Barcelona, 2009.

Corts 1992

Corts, Ramon, *L'arquebisbe Fèlix Amat (1750-1824) i l'última il·lustració espanyola*, Facultat de Teologia de Catalunya, Editorial Herder, Barcelona, 1992.

Corts 2006

Corts, Ramon, «La figura episcopal i pública de Joseph Climent a Barcelona (1766-1775)», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 26 (2006), pp. 81-103.

Creixell 2005

Creixell, Rosa Maria, *Cases grans: interiors nobles a Barcelona (1739-1761)*, tesi doctoral inèdita dirigida per Teresa M. Sala, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005.

Creixell 2007

Creixell, Rosa Maria, «L'ofici de fuster a la Barcelona del set-cents. Noves aportacions documentals, noves mirades», *Locus Amoenus*, n.9, 2007-2008, pp. 229-247.

Creixell 2013

Creixell, Rosa Maria, *Noblesa obliga. L'art de la casa a Barcelona (1730-1760)*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpinyà, 2013.

Creixell 2014

Creixell, Rosa Maria, «The legacy of the Eighteenth Century. Overseas market and the Influence of Trade Routes in Domestic Decoration», Calvera, Anna (ed.), *From Industry to Art. Shaping Design Market through luxury and Fine Arts. Barcelona 1714-2014*, Gustau Gili, Barcelona, 2014, pp.49-66.

Creixell-Sala 2004

Creixell, Rosa Maria; Sala, Teresa-Montserrat, «L'elogi de la quotidianitat. La finca dels Gònima a Sant Feliu», *L'Avenç*, 292, 2004, pp. 12-16.

Creixell-Sala 2005

Creixell, Rosa Maria; Sala Teresa-Montserrat, «Retrat de família: els secrets dels Gònima», *La ciutat i les revolucions, 1808-1868. III, La cultura a l'època romàntica*, Ramon Grau, Barcelona, Barcelona Quaderns d'Història, 12, 2005, pp. 179-193.

Creixell Sala 2007

Creixell, Rosa Maria; Sala, Teresa-Montserrat, *Espais interiors: casa i art: des del segle XVIII al XXI*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007.

Crow 1989

Crow, Thomas E., *Pintura y Sociedad en el París del siglo XVIII*, Nerea, Madrid, 1989.

Curet 1935

Curet, Francesc, *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIIIè*, Publicacions de la Institució del Teatre, Barcelona, 1935.

Curet-Anglada 1981

Curet, Francesc, Anglada, Lola, *Visions Barcelonines 1760-1860*, 10 vols., Altafulla, Barcelona, 1981.

Dalrymple 1777

Dalrymple, William, *Travels through Spain and Portugal in 1774...*, Londres, 1777.

Delgado 1982

Delgado Ribas, Josep Maria, «Impacto de las crisis coloniales en la economía catalana (1787-1807)», Fontana, Josep (ed.), *La economía española al final del Antiguo Régimen*, Madrid, 1982.

Delgado 1983

Delgado Ribas, Josep Maria, «Política ilustrada, industria española y mercado americano, 1720-1820», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, n.3, 1983, pp. 253-264.

Delgado 1987

Delgado Ribas, Josep Maria, «Conseqüències econòmiques dels decrets de comerç lliure (1765-1820)», *Revista Econòmica de Catalunya*, n.4, 1987, pp. 48-56.

Delgado 1987 II

Delgado Ribas, Josep Maria, «El modelo catalán dentro del sistema de libre comercio», Bernal Rodríguez, Antonio Miguel (coord.), *El comercio libre entre España y América (1765-1824)*, Fundación Banco Exterior de España, Madrid, 1987, pp. 53-70.

Delgado 1987 III

Delgado Ribas, Josep Maria, «Política fiscal i assignació de recursos de la Monarquía borbónica», *Manuscrits: Revista d'història moderna*, n.4-5, 1987, pp. 25-40.

Delgado 1988

Delgado Ribas, Josep Maria, «La industria algodonera catalana (1776- 1796) y el mercado americano. Una reconsideración», *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*, n.7, 1988, pp.103-116.

Delgado 1990

Delgado Ribas, Josep Maria, «De la filatura manual a la mecànica. Un capítol del desenvolupament de la indústria cotonera a Catalunya (1749-1814)», *Recerques: Història, economia i cultura*, n.23, 1990, pp.161-179.

Delgado 1995

Delgado Ribas, Josep Maria, «Mercado interno versus mercado colonial en la primera industrialización española», *Revista de Historia Económica - Journal of Iberian and Latin American Economic History*, Any 13, n.1, 1995, págs. 11-31.

Delgado 2010

Delgado Ribas, Josep Maria, «Construir el estado, destruir la nación. Las reformas fiscales de los primeros borbones. El colapso del sistema de equilibrios en el imperio español (1714-1796)», *Illes i imperis*, 13, 2010, pp. 63-85.

Demerson-Aguilar 1974

Demerson, Jorge Y Paula; Aguilar Piñal, Francisco, *Las Sociedades económicas de amigos del país en el siglo XVIII*, 1974.

Denaro 2011

Denaro e Bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità, Palazzo Strozzi (setembre 2011 - 22 gener 2012), Giunti Editore, Florència, 2011. (catàleg)

Diario de Barcelona

Diario de Barcelona. Barcelona: en la imprenta de la Viuda é Hijos de D. Antonio Brusi, de l'2 d'octubre de 1792 a 1808.

Diario Inédito... 1906

Diario inédito de la ciudad de Barcelona en la década de 1767 a 1777 según un manuscrito inédito de D.J.Sagarriga, Conde de Creixell..., Imp. Casa P. de Caridad, Barcelona, 1906.

Domínguez Ortiz 1989

Domínguez Ortiz, Antonio, «Carlos III de Borbón. Balance de un reinado», *Actas del Congreso Internacional sobre Carlos III y la Ilustración, tomo I, El Rey y la Monarquía*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.

Domínguez Ortiz 2005

Domínguez Ortiz, Antonio, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Alianza, Madrid, 2005.

Domínguez Rodés 2001

Domínguez Rodés, M. Carme, *La Casa Llotja de Mar de Barcelona. Revisió del seu procés constructiu a través de la documentació (segles XIV-XVI)*, Col·legi de Notaris de Barcelona, Barcelona, 2001.

Dubet 2008

Dubet, Anne, *Un estadista francés en la España de los Borbones. Juan Orry y las primeras reformas de Felipe V (1701-1706)*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.

Duran 1790

Duran, Francesc, *La industriosa madrileña y el fabricante de Olot ó los efectos de la aplicación. Comedia en tres actos*, 1790.

Duran i Sanpere 1972

Duran i Sanpere, Agustí, *Barcelona i la seva història*, vol. II, 1972-1975.

Duran i Sanpere 1930

Duran i Sanpere, Agustí, *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, vol. II, 1930.

Elias 1889

Elias De Molins, A., *Diccionario biográfico y bibliográfico de los artistas de Cataluña*, Barcelona, 1889.

Enciso 1956

Enciso Recio, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Valladolid, 1956.

Espéculo 1769

Espéculo o sucinta relación de lo continugut en los llibres i pergamins de la Cofradia dels Arquitectes, Mestres de Obras, Trencadors i Picadors de pedra, de la present ciutat de Barcelona, (abril-juliol 1769), Josep Roquer a instancia de la confraria, Barcelona, 1769.

Fantoni 2003

Fantoni, M.; Matthew, L.C.; Matthews-Grieco, S.F. (eds.), *The Art Market in Italy 15th - 17th Centuries*, Franco Cosimo Panini, Mòdena, 2003.

Fargas 2012

Fargas, Mariela, *La genealogía cautiva*, Universitat de València, València 2012.

Feliu De La Penya 1709

Feliu De La Penya, Narcís, *Anales de Cataluña*, 3 vols., Imp. Juan Pablo Martí, Barcelona, 1709.

Fernández Banqué 2003

Fernández Banqué, Mariona, «El retrat eqüestre de Carles III patrocinat per la Junta de Comerç de Barcelona, un monument fracassat», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 23, 2003, pp. 447-460.

Fernández Díaz 1978

Fernández Díaz, Roberto, *La burguesía comercial barcelonesa del segle XVIII*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1978.

Fernández Díaz 1996

Fernández Díaz, Roberto, *La España de los Borbones: las reformas del siglo XVIII*, Historia 16-Temas de Hoy, Madrid, 1996.

Fernández Díaz 2008

Fernández Díaz, Roberto, «Cataluña en las Españas del Setecientos», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 28, 2008, pp. 387-434.

Fernández Díaz 2009

Fernández Díaz, Roberto, *La España de la Ilustración, La reforma de España*, Anaya, Madrid, 2009.

Fernández Díaz 2011

Fernández Díaz, Roberto, «La herencia histórica del absolutismo borbónico», Pérez Sarrión, G. (ed.), *Más estado y más mercado. Absolutismo y economía en la España del siglo XVIII*, Madrid, Sílex, 2011.

Fernández Díaz 2014

Fernández Díaz, Roberto, *Cataluña y el absolutismo borbónico, Historia y política*, Crítica, Barcelona, 2014.

Fernández Díaz-Sierco 1981

Fernández Díaz, Roberto; Sierco, Elena, «Educació professional, desenvolupament econòmic: les escoles de la Junta de Comerç», *L'Avenç*, n.36, 1981.

Fernández Trabal 1995

Fernández Trabal, Josep, «Reconstrucció de l'arxiu patrimonial del marquès de Palmerola», *Arxius. Butlletí del Servei d'Arxius*, n°7, 1995.

Fernández Trabal 2008

Fernández Trabal, Josep, «Notes per a una història de la noblesa a Catalunya», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol.51, 2008, pp. 427-449.

Ferrer 1993

Ferrer i Vives, Francesc d'Assís, *Heràldica Catalana*, 3 vols., Editorial Millà, Barcelona, 1993.

Figueras Gargallo 2003

Figueras Gargallo, Judit, «La decoració pictòrica de la casa Ribera de Barcelona», *Pedralbes, revista d'Història Moderna*, núm. 23 (2003), vol.II, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 579-606.

Florensa 1949

Florensa i Ferrer, Adolf, «Un arquitecto catalán neoclásico: Juan Soler», *Revista Nacional de Arquitectura*, 96, Madrid, 1949.

Florensa 1961

Florensa i Ferrer, Adolf, *El Palacio de La Virreina Del Perú En Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1961.

Fluvià 2011

Fluvià, Armand de, *Manual d'Heràldica i tècnica del blasó*, Galerada, Sant Feliu de Llobregat, 2011.

Folch i Torres 1926

Folch i Torres, Joaquim, «El pintor Lacoma (1784-1849)», *Gasetta de les Arts*, núm. 62, desembre del 1926, pp. 1-3.

Folch i Torres 1932

Folch i Torres, Joaquim, «La sala de "El Viguetà" a l'antiga casa del marquès de Monistrol», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, gener del 1932, pp. 19-23.

Fontana 1988

Fontana, Josep, «Estudi Preliminar», Capmany, Antoni, Cuestiones críticas sobre varios puntos de historia económica, política y militar, (1807), Barcelona, 1988.

Fontana 1998

Fontana, Josep, *La fi de l'Antic Règim i la industrialització (1787-1868)*, *Història de Catalunya* (Vilar, Pierre, dir.), Vol. 5, Edicions 62, Barcelona, 1998.

Fontana 2014

Fontana, Josep, *La formació d'una identitat. Una història de Catalunya*, Eumo Editorial, Barcelona, 2014.

Fontanals 1997

Reis Fontanals, Reis, «El fons d'Erasme de Gònima i d'Erasme de Janer (1765-1877)», *Arxius. Butlletí del Servei d'Arxius*, 1997.

Fontanals 2004

Reis Fontanals, Reis, «Erasme de Gònima, el primer empresari modern», *Modilianum*, 31, 2004.

Fontanals 2005

Fontanals, Reis, *Inventari Del Fons Gònima/Janer*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 2005.

Fontanals 2011

Fontanals, Reis, «Erasme de Gònima, l'Oberkampf català», *La indústria de les indïanes a Barcelona, 1730-1850*, (Sánchez, Àlex, ed.), *Barcelona Quaderns d'Història*, 17, Barcelona, 2011, pp. 221-236.

Fontbona 1993

Fontbona, Francesc, «El Museu de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi (1775), primer museu d'Art de Catalunya», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vols. VII-VIII. Barcelona, 1993-1994.

Fontbona-Durá 1999

Fontbona, Francesc, Durá, Victòria, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Reial Acadèmia de les Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1999.

Fontbona-Vélez 1996

Fontbona, Francesc, I Vélez, Pilar, «Els primers museus d'art públics a Catalunya», *Serra d'Or*, núm. 433, gener 1996, pp. 53-55.

De la Fuente 2006

Fuente, Pedro de la, *El triunfante: tecnología y ciencia en la España de la Ilustración. Historia de un navío hundido en el golfo de Rosas*, Museu Marítim de Barcelona, Barcelona, 2006.

Fuster 2007

Fuster, Albert, «La construcción civil de la Barcelona moderna», *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Burgos, 7-9 junio 2007.

Garcia Cárcel-Quílez 2001

Garcia Cárcel, Ricardo; Quílez, Francesc, *La Màscara Reial. Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*, MNAC, Barcelona, 2001.

Garcia Balañà 2004

Garcia Balañà, Albert, *La fabricació de la fàbrica. Treball i política a la Catalunya cotonera (1784-1874)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2004.

García Cárcel 2002

García Cárcel, Ricardo, *Felipe V y los españoles. Una visión periférica del problema de España*, Plaza & Janés, Barcelona, 2002.

García Carraffa 1919

García Carraffa, Arturo i Alberto, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano Americana*, tomo 29, Imprenta Antonio Marzo, Madrid, 1919-1963.

García Espuche 1988

García Espuche, Albert, *Un siglo decisivo. Barcelona y Catalunya (1550-1640)*, Barcelona, Alianza Editorial, 1988.

García Espuche 2009

García Espuche, Albert, *La ciutat del Born. Economia i vida quotidiana a Barcelona (segles XIV a XVIII)*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2009.

García Espuche 2010

García Espuche, Albert, *Barcelona 1700*, Biblioteca Universal Empúries, Barcelona 2010.

García Espuche-Guàrdia 1986

García Espuche, Albert; Guàrdia Bassols, Manuel, *Espai i societat a la Barcelona pre-industrial*, Editorial La Magrana, Barcelona, 1986.

García Espuche-Guàrdia 1988

García Espuche, Albert; Guàrdia Bassols, Manuel, «Transformacions urbanes a la Catalunya del segle XVIII», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 8, 1988.

García Fuertes 1999

García Fuertes, Gemma, «De la conspiración austracista a la integración a la Nueva Planta familia Durán, máximo exponente de la burguesía mercantil barcelonesa en el siglo XVIII», *Historia moderna, historia en construcción*, Vilar, Pierre; Martínez Shaw, Carlos (coords.), Vol. 2, 1999, pp.513-528.

García Mercadal 1961

García Mercadal, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 6 vols., Aguilar, Madrid, 1961.

García Portugués 1998

García Portugués, Esther, «Cambios y pervivencias en los túmulos de nobles y militares en la Cataluña del siglo XVIII», *Pedralbes*, n.18, 1998.

García Portugués 2002

García Portugués, Esther, «José Nicolás de Azara y la Arquitectura. Una vía más en la introducción del Neoclasicismo en Cataluña», *Actas del XIV Congreso CEHA. Correspondencia e integración de las Artes*, t.III, vol.II, Málaga (2002) 2006, pp. 143-157.

García Portugués 2006

García Portugués, Esther, «Una aproximació als models de temàtica religiosa a la Catalunya del final del segle XVIII i l'inici del XIX, d'acord amb les premisses estètiques defensades per José Nicolás de Azara (1730-1804)», *L'època del barroc i els Bonifàs*, Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona i Universitat de Girona, 2006, pp. 279-298.

García Portugués 2007

García Portugués, Esther, *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*, tesi doctoral inèdita, 2007.

García Portugués 2008

García Portugués, Esther, «La pintura de Rafael en l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona», *Revista de Catalunya*, 236, 2008, pp. 53-95.

García Sánchez 1990

García Sánchez, Laura, «La ornamentación de la Casa Lonja de Barcelona con motivo de la visita real de Carlos IV en 1802, lectura iconológica de las esculturas realizadas para la ocasión», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte, II*, (Cáceres 1990), Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1992, pp. 701-709.

García Sánchez 1994

García Sánchez, Laura, *Prolongación, Fiesta y Solemnidad en Barcelona: el Clasicismo efímero de la subida al trono de Carlos IV*, Departamento de Historia del Arte, U.N.E.D, Madrid, 1994.

García Sánchez 1998

García Sánchez, Laura, *Carlos IV en Barcelona*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1998.

García Sánchez 2011@

García Sánchez, Laura, «Entre la cort i l'Acadèmia: apunts biogràfics del pintor Pere Pau Montaña», *Narratives biogràfiques en la història de l'art. Actes digitals, 2011*. URL: <<http://www.ub.edu/ubtv/es/video/entre-la-cort-i-lacademia-apunts-biografics-del-pintor-pere-pau-montana>> [10/08/2015].

García Sánchez 2015@

García Sánchez, Laura, «Pere Pau Montaña i el programa decoratiu de Llotja», *Imatges del poder a la Barcelona del Set-cents. Actes digitals*, 2015.

<<http://www.ub.edu/ubtv/es/video/pere-pau-montana-i-el-programa-decoratiu-de-llotja>> [10/08/2015].

García Sastre 1997

García Sastre, Andrea, *Museus d'Art de Barcelona. Antecedents, Gènesi i Desenvolupament fins l'any 1915*, MNAC Estudis, Barcelona, 1997.

Garganté 2005

Garganté, Maria, «Festa oficial, festa real: Alguns aspectes de la visita de Carles IV l'any 1802 des de la correspondència privada», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 23, 2003, pp.435-448.

Garganté 2006

Garganté, Maria, «La suggestió de Palladio: Josep Renart i l'arquitectura religiosa barcelonina de finals del set-cents», *L'època del barroc i els Bonifàs*, Universitat de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona i Universitat de Girona, 2006, pp.63-75.

Garganté 2008

Garganté, Maria, «Les tribulacions d'un arquitecte setcentista: Joan Soler Faneca i el projecte del canal d'Urgell», *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 2008, pp.241-289.

Garganté 2009

Garganté, Maria, «Antoni Cellers i el seu entorn: notes sobre arquitectura religiosa vuitcentista», *Locus Amoenus*, 10, 2009, pp. 195-226.

Garganté 2011

Garganté, Maria, «La ciutat a peu d'obra: Josep Renart i l'arquitectura barcelonina del segle XVIII», Canalda, Sílvia; Nárvaez, Carme; Sureda, Joan (eds.), *Cartografies visuals i arquitectòniques de la modernitat (ss.XV-XVIII)*, ACAF/ART Llibres, Universitat de Barcelona, 2011, pp.311-326.

Garganté 2011 II

Garganté, Maria, *Festa, arquitectura i devoció a la Catalunya del Barroc*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2011.

Garganté 2012

Garganté, Maria, «De las personas a las ideas: Francia en la Arquitectura Catalana de la época moderna», Lugand, Lucien (ed.), *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles). Collection histoire de l'art-I*, Presses Universitaires de Perpignan, 2012, pp.1-19.

Garriga 1989

Garriga, Joaquim, «Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de Virtuts de la «Col·lecció» de Miquel Mai», *D'Art*, n.15, 1989, pp. 135-166.

Garrut 1955

Garrut, Josep Maria, *600 anys de la Plaça Nova*, Selecta, Barcelona, 1955.

Gassó 1816

Gassó, Antoni Bonaventura, *España con industria fuerte y rica*, Barcelona, 1816.

Giménez 1996

Giménez López, Enrique, *El fin del Antiguo Régimen. El reinado de Carlos IV*, Historia 16-Temas de Hoy, Madrid, 1996.

Ginzburg 1986

Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos*, Muchnik Editores, Barcelona, 1986.

Gómez 1996

Gómez Urdáñez, José Luis, *El proyecto reformista de Ensenada*, Milenio, Lleida, 1996.

González Santos 1994

González Santos, Javier, *Jovellanos aficionado y coleccionista*, Ayuntamiento de Gijón, Gijón, 1994.

Gosselin 1930

Gosselin, Teodoro, *La Château de Rambouillet: six siècles d'histoire*, Calmann-Lévy, París, 1930.

Grau 1970

Grau, Ramon, «Las transformaciones urbanas de Barcelona en los orígenes de la era industrial (último tercio del siglo XVIII)», *Estudios geográficos*, n.31, 1970, pp.149-159.

Grau 2001

Grau, Ramon, «L'experiència del despotisme il·lustrat a Catalunya, 1759-1775», *L'Avenç*, 254 (gener 2001), pp. 8-16.

Grau 2010

Grau, Ramon, «Un patriota d'altres temps: Antoni de Capmany i la historiografia racionalista», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, XXI, 2010.

Grau-López 1979

Grau, Ramón; López, Marina, «Barcelona entre el urbanismo barroco y la revolución industrial», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 80, 1971, pp. 28-40.

Grau-López 1984

Grau, Ramón; López, Marina, «El pensament historiogràfic d'Antoni de Capmany: de la Il·lustració al Romanticisme», *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, n.2, 1984, pp.589-596.

Grau-López 1996

Grau, Ramón; López, Marina, «Antoni de Capmany: el primer model del pensament polític català modern», Balcels, Albert (coord.), *El pensament polític català del segle XVIII a mitjan segle XX*, Barcelona, Edicions 62, 1996, pp. 14-20.

Grau-López 2003

Grau, Ramón; López, Marina, «L'origen de la revaloració de l'art gòtic a Barcelona: Capmany, 1792», *Barcelona Quaderns d'Història*, 8, 2003, pp. 143-177.

Grau-López 2004

Grau, Ramón; López, Marina, «Antoni de Capmany i el primer discurs contra Campomanes», Fontana, Josep ed.), *Història i projecte social. Reconeixement a una trajectòria*, Crítica, Barcelona, 2004, pp. 539-550.

Grau-López 2005

Grau, Ramón; López, Marina, «Origen de la revalorització del gòtic a Barcelona: Capmany 1792», *Barcelona Quaderns d'Història*, 8, 2005, pp.143-177.

Goldthwaite 1995

Goldthwaite, Richard, *Wealth and the Demand for Art in Italy. 1300-1600*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995.

Guerrero 1990

Guerrero, Ana Clara, *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1990.

Gutiérrez Medina 2008

Gutiérrez Medina, María Luisa, «Los jardines del Laberinto de Horta, algo más que un jardín neoclásico», *Pedralbes*, 28, 2008, pp. 677-690.

Guzmán 1767

De Guzmán Dávalos, J., *Máximas de la Guerra*, Pedro Morla, Vic, 1767.

Henares Cuéllar 1977

Henares Cuéllar, Ignacio, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Universidad de Málaga, Marbella, 1977.

Hernández-Mora-Pouplana 1990

Hernández-Cros, Josep Emili; Mora, Gabriel; Pouplana, Xavier, *Arquitectura de Barcelona*, Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya-Demarcació de Barcelona, 1990.

Historia de la guerra... 1818

Historia de la guerra de España contra Napoleón Bonaparte, escrita y publicada de orden de S.M. por la tercera sección de la Comisión de gefes y oficiales de todas las armas, establecida en Madrid a las inmediatas órdenes del Excelentísimo Señor Secretario de Estado y del Despacho universal de la Guerra, Impr. De M. Burgos, Madrid, 1818, vol. I.

Hollingsworth 2002

Hollingsworth, Mary, *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: de 1400 a principios del siglo XVI*, Akal, Madrid, 2002 [1994].

Iglésies 1969

Iglésies, Josep, *Síntesi de la Junta de Comerç*, Rafael Dalmau, Barcelona, 1969.

Iglésies 1969 (II)

Iglésies, Josep, *L'obra cultural de la Junta de Comerç*, Rafael Dalmau, Barcelona, 1969.

Ilustración en Cataluña... 2010

La Ilustración en Cataluña: la obra de los ingenieros militares, Publicaciones del Ministerio de Defensa, Madrid, 2010.

Imbert 1952

Imbert, Erasmo de, *Erasmo de Gónima (1746-1821). Apuntes para una biografía y estudio de su época*, Barcelona, 1952.

Indianes 2013

Indianes, 1736-1847. Els orígens de la Barcelona industrial, Catàleg, Sánchez, Àlex (ed.), MUHBA-Edicions de La Central, Barcelona, 2013.

Izard 1973

Izard, Miquel, «La economía catalana moderna. 1700-1850», *CAU*, 19, 1973.

Jaume I 2008

Jaume I el Conqueridor, Llibre dels Fets, Bruguera, J. (ed.), Proa, Barcelona, 2008.

Jiménez Blanco-Mack 2010

Jiménez Blanco, María Dolores; Mack, Cindy, *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*, Ariel, Barcelona, 2010.

Jiméno 2005

Jiméno, Frédéric, « Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual Pere Moles en París », *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles-Arts de Sant-Jordi*, XIX, 2005-2006, pp. 153-185.

Jiméno 2006

Jiméno, Frédéric, «Goya y Simon Vouet», *Goya en el palacio de Sobradíel*, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación Cultura y Deporte, Zaragoza, 2006, pp. 166-211.

Jiméno 2012

Jiméno, Frédéric, «Charles Le Brun et l'Espagne: Réception artistique et politique. D'un modèle français (1746-1808)», Lugand, Julien (ed.), *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles)*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpinyà, 2012.

José Pitarch 1979

José Pitarch, Antoni, *El diseño artístico y su influencia en la industria. Arte e industria en España, desde finales del siglo XVIII hasta inicios del siglo XX*, Fundación March, Madrid, 1979.

José Pitarch-Dalmases 1982

José Pitarch, Antoni, de Dalmases, Núria, *Arte e industria en España: 1774-1907*, Editorial Blume, Barcelona, 1982.

Jovellanos 1956

Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Obras publicadas é inéditas de d. Gaspar Melchor de Jovellanos colección hecha é ilustrada*, Vol. 46, 50, 85-87, Biblioteca de autores españoles, Necedal, Cándido (ed.), Perlado Paez, Madrid, 1956.

Juncosa 2008

Juncosa, Xavier, *Erasmus de Gónima, 1746-1821*, 2008 (documental).

Jurado 2006

Jurado, J., *El gasto de la Hacienda española durante el siglo XVIII. Cuantía y estructura de los pagos del Estado (1703-1800)*, Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 2006.

Kempers 1992

Kempers, Bram, *Painting, Power, and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, Penguin, Londres, 1992.

Krebs 1960

Krebs, Ricardo, *El pensamiento histórico, político y económico del conde de Campomanes*, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, 1960.

L'esplendor... 1996

L'esplendor de la pintura del Barroc. Mecenatge català al Museu Nacional d'Art de Catalunya, Cuyàs, Margarita (coord.), MNAC, Barcelona, 1996.

Laborde 1806

Laborde, Alexandre, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, vol. I, París, 1806.

Laborde 1809

Laborde, Alexandre, *Itinéraire Descriptif de l'Espagne, et Tableau Élémentaire des Différentes Branches de l'administration et de l'industrie de Ce Royaume*, chez H. Nicolle et Lenormant, París, 1809.

Laborde 1816

Laborde, Alexandre, *Itinerario descriptivo de las provincias de España y de sus Islas y posesiones en el Mediterráneo: con una sucinta idea de su situación geográfica, población... y otras noticias que amenizan su lectura*, Imprenta de Idelfonso Mompié, Valencia, 1816.

Laborde 1816 II

Laborde, Alexandre, *Camino de Barcelona a Lérida*, Imprenta de Idelfonso Mompié, Valencia, 1816.

Laborde 1960

Laborde, Alexandre, *Exposición de dibujos para la Ilustración del "Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne" de Alexandre de Laborde*, Junta de Museos de Barcelona, Barcelona, 1960.

Laborde 2006

Laborde, Alexandre, *El Viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820): Dibuixos Preparatoris*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2006.

Labourdette 2001

Labourdette, Jean-François, *Philippe V, réformateur de l'Espagne*, Sicre Éditions, París, 2001.

Lafuente 1889

Lafuente, Modesto, *Historia General de España*, vol. XII, Barcelona, 1889.

Llaguno 1829

Llaguno, Eugenio, *Noticia de los arquitectos y arquitecturas de España desde su restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, ediciones y documentos, por D. Agustín Ceán Bermúdez*, Imprenta Real, Madrid, 1829.

Llombart 2000

Llombart, Vicente, «El pensamiento económico de la Ilustración en España (1730-1812)», Fuentes Quintana, Enrique, *La Ilustración. Economía y economistas españoles*, 3, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.

Longnon 1909

Longnon, Henri, *Le Château de Rambouillet: Ouvrage Illustré de 35 Gravures et 2 Plans*, Henri Lourens, París, 1909.

López 2010

López, Mari Paz, «La casa del Papa en Barcelona», *La Vanguardia*, 25/10/2010.

López-Cordón 1998

López-Cordón, M. Victoria, «Historia, sociedad y carácter: la evolución de la imagen de Cataluña en los libros de viajes entre el siglo XVII y XVIII», *Pedralbes*, n.18, 1998, pp. 333-345.

López Guallar 1973

López Guallar, Marina, «Vivienda y segregación social en Barcelona. 1772-1791», *CAU*, 19, 1973.

López Guallar 2003

López Guallar, Marina, «La revisió racionalista: Antoni de Capmany», *Barcelona Quaderns d'Història*, 9, 2003, pp. 175-184.

Lynch 2004

Lynch, John, *La España del siglo XVIII*, Crítica, Barcelona, 2004.

Llotja 1986

La Llotja i l'economia catalana. Del Consolat de Mar a la Cambra de Comerç (cat.exp.), Barcelona, Cambra Oficial de comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, 1986.

Lluch 1972

Lluch Martin, Ernest, «El caso de la no fundación de la “Sociedad Económica de Amigos del País” de Barcelona», *Revista de Occidente*, n.115, octubre 1972, pp.51-70.

Lluch 1973

Lluch Martin, Ernest, *El pensament econòmic a Catalunya (1760-1840). Els orígens ideològics del proteccionisme i presa de consciència de la burgesia catalana*, Barcelona, 1973.

Lluch 1988

Lluch Martin, Ernest, *La Ilustración en Cataluña: el esfuerzo para proyectar un país*, Sistema, Madrid, 1988.

Lluch 1996

Lluch Martin, Ernest, *La Catalunya vençuda del segle XVIII. Foscors i clarors de la Il·lustració*, Edicions 62, Barcelona, 1996.

Lluch 1999

Lluch Martin, Ernest, *Las Españas vencidas del siglo XVIII*, Crítica, Barcelona, 1999.

Mainar 1958

Mainar, Josep, «L'art neoclàssic i romàntic. Les arts decoratives», *L'Art català*, vol. II, Aymà, Barcelona, 1958.

Maravall 1973

Maravall, José Antonio, «Dos términos de la vida económica: la evolución de los vocablos “industria” y “fábrica”», *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, 1973.

Maravall 1991

Maravall, José Antonio, «La fórmula política del despotismo ilustrado», *Estudios de historia del pensamiento español. S. XVIII*, Mondadori, Madrid, 1991, pp. 443-459.

Marcos 2000

Marcos Martin, Alberto, *España en los siglos XVI, XVII y XVIII. Economía y sociedad*, Crítica, Barcelona, 2000.

Marès 1954

Marès, Frederic, *La Enseñanza artística en Barcelona : memoria leída en la solemne recepción pública de Federico Marés Deulovol y la constestación del académico de número Francisco Labarta Planas*, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona, 1954.

Marès 1956

Marès, Frederic, *El escultor Damián Campeny Estrany en el primer centenario de su muerte: discurso leído en la sesión pública conmemorativa celebrada el día XXIII de abril de MCMLVI*, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1956.

Marès 1964

Marès, Frederic, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado: la Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita del Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona, 1964.

Mària Minguell 2009

Mària, Magda; Minguell, Joan Claudi, «El Palau Episcopal de Barcelona. Cronologia arquitectònica d'un edifici de vint segles d'història», *Locus Amoenus*, 10, (2009-2010), pp. 63-86.

Marfany 2012

Marfany, Joan Lluís, *La Barcelona de l'arrencada industrial: la visió dels viatgers*, Conferència llegida a “La Barcelona industriosa vista pels forasters, segles XVIII i XIX”, III Seminari Literatura i Ciutat, MUHBA, 14/06/2012.

Marichal 2007

Marichal, Carlos, *Bankruptcy of Empire: Mexican Silver and the Wars between Spain, Britain and France, 1760-1810*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Martinell 1934

Martinell, César, «Artistes de tendència francesa a Catalunya en la segona meitat del segle XVIII. L'art francès a Catalunya a les darreries del segle XVIII», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 472 i 473, 1934, pp. 348-351 i 370-374.

Martinell 1951

Martinell, César, *La escuela de Lonja en la vida artística de barcelonesa, Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona*, Barcelona, 1951.

Martinell 1963

Martinell, César, «Arquitectura i escultura barroques a Catalunya», III.Barroc Acadèmic, Alpha, Barcelona, 1963.

Martínez Rodríguez 1999

Martínez Rodríguez, Miguel Ángel, «Linaje y poder en la Cataluña foral: la actividad política de los Copons», *Cuadernos de Historia Moderna*, 1999, n.22.

Martínez Shaw 1993

Martínez Shaw, Carlos, «La sociedad urbana en la Cataluña del siglo XVIII», *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*, 11, 1993, pp. 109-124.

Martínez Shaw 1996

Martínez Shaw, Carlos, *El Siglo de las Luces. Las bases intelectuales del reformismo*, Historia 16-Temas de Hoy, Madrid, 1996.

Martínez Shaw-Alfonso 2001

Martínez Shaw, Carlos; Alfonso, Marina, *Felipe V*, Arlanza Ediciones, Madrid, 2001.

Mengs 1780

Mengs, Antonio Rafael de, *Tratado de la Belleza*, Imprenta Real, Madrid, 1780.

Mengs 1800

Mengs, Antonio Rafael de, *Obras de D. Antonio Rafael de Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara, Caballero de la Orden de Carlos III. Del Consejo de S.M. en la Hacienda, su Agente y Procurador General en la Corte de Roma*, Imprenta Real de la Gazeta, Madrid, 1800.

Mercader 1966

Mercader, Joan, *Historiadors i erudits a Catalunya i a València en el segle XVIII*, Rafael Dalmau editor, Barcelona, 1966.

Mestre 1976

Mestre, Antonio, *Despotismo e Ilustración en España*, Ariel, Barcelona, 1976.

Mestre-Pérez 2004

Mestre, Antonio; Pérez García, Pablo, «La cultura en el siglo XVIII español», *La cultura española en la Edad Moderna. Historia de España*, vol. XV, (Gil Fernández, Luis y otros), Istmo, Madrid, 2004.

Milizia 1827

Milizia, Francisco de, *Arte de ver en las bellas artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs, escrito en italiano por Milizia, y traducido al castellano con notas e ilustraciones por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, consiliario de la Real Academia de San Fernando, individuo de honor de otras, de número y censor de la de la Historia. Con objeto de conocer las preciosidades que se conservan en el Real Museo de Madrid y en otras partes*, Imprenta Real, Madrid, 1827.

Miquel 1986

Miquel, Carme, *Manuel i Francesc Tramulles, pintors*, 2 vols., Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi de llicenciatura inèdita dirigida per Joan Ramon Triadó), 1986.

Miralpeix 2005

Miralpeix i Vilamala, Francesc, *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755) Biografia i Catàleg Crític*, Universitat de Girona, Girona, 2005.

Miralpeix 2014

Miralpeix, Francesc, *Antoni Viladomat i Manalt 1678-1755. Vida i Obra*, Museu d'Art de Girona, Girona, 2014.

Miralles 2003

Miralles, Eulàlia, «La visió dels ciutadans: els dietaris personals», *Barcelona Quaderns d'Història*, 9, 2003, pp.207-232.

Molas 1970

Molas i Ribalta, Pere, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII*, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, 1970.

Molas 1971

Molas i Ribalta, Pere, «Els arrendaments públics a la Barcelona del Set-cents», *Cuadernos de Historia Económica de Cataluña*, 1971.

Molas 1977

Molas i Ribalta, Pere, *Comerç i estructura social a Catalunya i València als segles XVII i XVIII*, Curial, Barcelona, 1977.

Molas 1981

Molas i Ribalta, Pere, «L'orgull social de la petita burgesia a l'Antic Règim», *l'Avenç*, 37, 1981, pp.32-35.

Molas 1985

Molas i Ribalta, Pere, *La burguesía mercantil en la España del Antiguo Régimen*, Cátedra, Madrid, 1985.

Molas 1993

Molas i Ribalta, Pere, «Estructures i formes de la vida social», Sobrequés, Jaume (dir.), *Història de Barcelona, vol. 5: El desplegament de la ciutat manufacturera (1714-1833)*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1993.

Molas 2002

Molas i Ribalta, Pere, «Reflexions sobre la societat barcelonesa del segle XVIII», *Barcelona Quaderns d'Història*, 7, 2002, pp.51-69.

Monés 1987

Monés i Pujol-Busquets, Jordi, *L'obra educativa de la Junta de Comerç 1769-1851*, Cambra Oficial de Comerç Indústria i Navegació de Barcelona, Barcelona, 1987.

Montaner 1983

Montaner i Martorell, J.M., *Anàlisi del procés de transformació del cos de coneixements arquitectònics a Catalunya 1714-1859*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya (tesi doctoral), 1983.

Montaner 1990

Montaner i Martorell, J.M., *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990.

Montias 1982

Montias, John Michael, *Artists and artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth-Century*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1982.

Montias 1989

Montias, John Michael, *Vermeer and his milieu. A web of social history*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

Montias 1996

Montias, John Michael, *Le Marché de l'art aux Pays-Bas*, Flammarion, París, 1996.

Montias 2002

Montias, John Michael, *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2002.

Mora 1997

Mora i Castellà, Josep, *La construcció a Catalunya en el segle XVIII: la Universitat de Cervera com a paradigma de l'arquitectura dels enginyers militars*, Biblioteca de Cervera i La Segarra, Cervera, 1997.

Mora Gloria 1998

Mora Gloria, *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, CSIC-Ediciones Polifemo, Madrid, 1998.

Morales 2014

Morales Moya, Antonio (ed.), *1714. Cataluña en la España del siglo XVIII*, Cátedra, Madrid, 2014.

Moreno 1983

Moreno, Salvador, *La escultura en la Casa Lonja de Barcelona. Neoclasicismo y Romanticismo Académico*, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1983.

Moreu-Rey 1951

Moreu-Rey, Enric, «Els arquitectes de Llotja», *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, vol. I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1951, pp.355-363.

Moreu-Rey 1966

Moreu-Rey, Enric, *El Pensament Il·lustrat A Catalunya*, Edicions 62, Barcelona, 1966.

Moreu-Rey 1983

Moreu-Rey, Enric, «L'afrancesament d'un dietarista antifrancès: Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà», *Anuario de Filología*, n.9, 1983.

Münzer 2002

Münzer, Hieronymus, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Polifemo, Madrid, 2002.

Muñoz Corbalán 1993

Muñoz Corbalán, Juan Miguel, *Los ingenieros militares de Flandes a España (1691-1718)*, Ministerio de Defensa, Madrid, 1993.

Muñoz Corbalán 1995

Muñoz Corbalán, Juan Miguel, «La Duana de Barcelona», *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1995, pp. 90-91.

Muñoz González 2006

Muñoz González, María Jesús, *Coleccionismo y mercado del arte en el Nápoles virreinal del siglo XVIII: el papel de los hombres de negocios*, Banca, Crédito y Capital, Fundación Arte y Mecenazgo, Madrid, 2006.

Nadal 1978

Nadal Farreras, Joaquim, *Comercio exterior y subdesarrollo. España y Gran Bretanya de 1772 a 1914: política económica y relaciones comerciales*, Madrid, 1978.

Nogués 2006

Nogués, R., *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas*, (Madrid, 1890), Maxtor, Valladolid, 2006.

North-Ormrod 1998

North, Michael, Ormrod, David (eds.), *Markets for Art, 1400-1800*, 12è Congrés Internacional d'Història Econòmica, Fundación Fomento de la Historia Económica, Madrid, 1998.

North-Ormrod 1999

North, Michael, Ormrod, David (eds.), *Art Markets in Europe, 1400-1800*, Ashgate, Londres, 1999.

Ormrod 1999

Ormrod, David, «Art and its markets», *Economic history review*, Vol. 52, n.3, 1999.

O'Malley 2005

O'Malley, M., *The business of Art. Contracts and the commissioning process in Renaissance Italy*, Yale University Press, Londres-New Haven, 2005.

Pagarolas 2004

Pagarolas, Laureà, «Tipología documental y posibilidades de aprovechamiento histórico de los libros notariales catalanes», *Aragón en la Edad Media. Estudios de Economía y Sociedad*, Universidad de Zaragoza, Saragossa, 2004, pp. 47-82.

Palacio 1778

Palacio, Ramon Miguel (pseudònim d'Antoni de Capmany), *Discurso económico-político en defensa del trabajo mecánico de los menestrales, y de la influencia de sus gremios en las costumbres populares, conservación de las artes, y honor de los artesanos*, Antonio de Sancha, Madrid, 1778.

Palau Bofarull 2010

El Palau Bofarull i l'arquitectura reusenca del segle XVIII, Diputació de Tarragona, Tarragona, 2010.

Palau Claveras 1943

Palau Claveras, A., *El archivo del Consulado de Mar y de la Junta de Comercio. Sus restos*, Barcelona, 1943.

Palomino 1724

Palomino de Castro, Antonio, *El Museu Pictórico, y Escala Óptica*, Impr. Lucas Antonio Bedmar, Madrid, 1724.

Pascual 2003

Pascual, Vicens, *El Baró de Maldà. Material per a una biografia*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2003.

Passat i present... 1985

Passat i present de Barcelona. Materials per a l'estudi del medi urbà, vol. II., Universitat de Barcelona, 1985.

Pelfort 1794

Pelfort, Jaume, *Oracion funebre, que en las solemnes exequias del difunto ilustrisimo señor D. Gavino de Valladares y Mesia, obispo de Barcelona, dignisimo presidente de la Real Junta de Hospicio y Refugio*

de esta, celebradas en su iglesia el día 22 de Marzo de 1794, dixo el Dr. Don Jayme Pelfort..., por Francisco Surià y Burgada..., Barcelona, 1794.

Peñalver Riaza 2010

Peñalver, Víctor; Riaza, Paola, «Campomanes y su discurso sobre el fomento de la industria popular», *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 7-8 (2010), pp. 219-221.

Pérez Samper 1973

Pérez Samper, María de los Ángeles, *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*, Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España, Barcelona, 1973.

Permanyer 1993

Permanyer, Lluís, *Cites i testimonis sobre Barcelona. La ciutat viscuda i jutjada per personatges no catalans al llarg de 2000 anys*, La Campana, Barcelona, 1993.

Permanyer 2004

Permanyer, Lluís, «Descubren un enorme mural de gran calidad», *La Vanguardia*, 4 d'octubre de 2004, suplement *Vivir*.

Peyron 1782

Peyron, Jean François, *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 & 1778: dans lequel on traite des mœurs du caractere des monumens anciens & modernes*, P. Eimsly, Londres, 1782.

Pi i Margall 1842

Pi i Margall, Francesc, *España: obra pintoresca en láminas*, Imprenta de Juan Roger, Barcelona, 1842.

Piera 1997

Piera, Mònica, *Los mueblistas de Barcelona a finales del siglo XVIII*, tesi de llicenciatura inèdita dirigida pel Dr. Joan-Ramon Triadó, Universitat de Barcelona, 1997.

Piera 2002

Piera, Mònica, *La calaixera o cómoda catalana y y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*, tesi inèdita dirigida pel Dr. Joan-Ramon Triadó, Universitat de Barcelona, 2002.

Piera 2007

Piera, Mònica, *Interiores nobles catalanes del siglo XVIII*, Conferència pronunciada el 15 de març de 2007, separata publicada pel Real Cuerpo de Nobleza, 2007.

Piferrer 1839

Piferrer, Pau, *Recuerdos y bellezas de España. Cataluña*, Barcelona, 1839.

Piferrer 1932

Piferrer, Pau, *Records i belleses de Barcelona*, Col. Popular Barcino, LXXXV, Barcelona, ed. Barcino, 1932.

Pont 2002

Pont I Estradera, Maria, *La Llotja i la reialesa: la mirada reial al món barceloní. Llibre en conmemoració del bicentenari (1802-2002) de la remodelació neoclàssica de la Casa Llotja de Mar de Barcelona*, Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, Barcelona, 2002.

Ponz 1788

Ponz, Antonio, *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Vol. XIV (Catalunya), Imp. Joachin Ibarra, Madrid, 1788.

Prats 1794

Prats, Joseph, *Oracion funebre que en las solemnes exequias que el M.I. Cabildo de canonigos de la santa iglesia de Barcelona celebró por su difunto prelado... Dn. Gavino de Valladares y Mesia / dixo el señor Don Joseph Prats*, por Francisco Surià y Burgada..., Barcelona, 1794.

Prevosti 2005

Prevosti, Marta, «L'estampació tèxtil a Catalunya», *L'estampació tèxtil a Catalunya. Ponsa: art, disseny i industria*, Museu de l'Estampació de Premià de Mar. Visions del Patrimoni Industrial I, Premià de Mar, 2005, pp. 17-36.

Pujol 2013

Pujol, Clàudia, *El món del 1714. A l'entorn de Barcelona*, Museu d'Història de Barcelona, Barcelona, 2013.

Querol 1988

Querol de Quadras, Borja de, «Nobles y comerciantes en Reus: Los Bofarull del siglo XVIII», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 8, 1988, pp. 77-82.

Querol 2003

Querol de Quadras, Borja de, « Las alegorías de las pinturas del salón de la casa de Josep de Bofarull i Miquel en la villa de Reus, ¿mentalidad del Sr. de Bofarull o del pintor Montaña?», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 23, 2003, pp. 607-627.

Querol-Caldentey 2008

Querol de Quadras, Borja; Caldentey, Berta, «La Catalunya diversa a les biblioteques catalanes del segle XVIII: la biblioteca dels Bofarull de Reus», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 28, 2008, pp. 745-760.

Quílez 1995

Quílez, Francesc, «Bonaventura Planella i la pintura catalana del primer terç del segle XIX», *Locus Amoenus*, 1, 1995, pp. 193-207.

Quílez 1998

Quílez, Francesc, «A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona», *Locus Amoenus*, 4, 1998, pp. 201-217.

Quílez 2001

Quílez, Francesc, *La Màscara Reial: festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2001.

Quílez 2002

Quílez, Francesc, «Tendències acadèmiques en l'art de finals del segle XVIII i principi del segle XIX», dins *Llotja. Escuela Gratuita de Diseño 1775. Escola d'Art 2000*, Barcelona, Escola de Llotja, 2002, pp. 22-33.

Quílez 2007

Quílez, Francesc, «La historia del col·leccionisme públic a la Barcelona vuitcentista», Bassegoda, Bonaventura (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, UAB Publicacions, Barcelona, 2007, pp.13-58.

Quílez 2009

Quílez, Francesc, «*El retrat d'Eustaquio de Azara i Perera de Josep Bernat Flaugier: Una nova adquisició del MUHBA*», Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, 2009.

Quílez 2015@

Quílez, Francesc, «Pere Pau Montaña i la Duana de Barcelona. Consolidació i expansió d'un model pictòric eclecticista» *Imatges del poder a la Barcelona del Set-cents*. Actes digitals, 2015. <<http://www.ub.edu/ubtv/es/video/pere-pau-montana-i-la-duana-de-barcelona-consolidacio-i-expansio-dun-model-pictoric-eclecticista>> [10/08/2015].

Ràfols 1951

Ràfols, J. F., *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, Baleares y Valencia*, (Millà, 1951-1954), Edicions Catalanes, Barcelona, 1980.

Reglá 1957

Reglá, Juan, *El Siglo XVIII*, Historia de La Cultura Española, Seix Barral, Barcelona, 1957.

Relación 1802

Relacion de las diversiones, festejos públicos y otros acaecimientos que han ocurrido en la ciudad de Barcelona, desde el 11 de setiembre hasta principios de noviembre de 1802, con motivo de la llegada de SS.MM. Y AA. Á dicha ciudad; y del viaje a la villa de Figueras, por la compañía de Jordi, Roca, y Gaspar, Barcelona, 1802.

Remesal-Aguilera-Pons 2000

Remesal Rodríguez, José; Aguilera Martín, Antonio; Pons Pujol, Lluís, *Antiquària il·lustrada catalana del segle XVIII*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000.

Retuerta 2010

Retuerta, Mari Luz, *La fam de terra dels fabricants de Barcelona. El cas d'Erasme de Gònima al Baix Llobregat 1790-1821*, Edicions del Llobregat, Sant Feliu del Llobregat, 2010.

Reyes 1956

Reyes Planas, Jorge, «Moyá, cuna de hombres ilustres: Erasmo de Gónima 1746-1821. Entrevista con su descendiente Erasmo de Imbert, biógrafo del primero», *La Tosca*, Any X, 106, Moià, 1956.

Riera Mora 1988

Riera Mora, Anna, *Baró de Maldà, Calaix de sastre. Font documental per a l'estudi de les activitats artístiques a Barcelona (1769-1785)*, tesi de llicenciatura inèdita, Universitat de Barcelona, 1988.

Riera Mora 1992

Riera Mora, Anna, «Antecedentes de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, primeros síntomas de renovación de las artes», dins *Actas del IX Congreso CEHA*, t.II, León, Universidad de León, 1992, pp. 63-72.

Riera Mora 1994

Riera Mora, Anna, *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma, 1775-1815*, tesi inèdita dirigida pel Dr. Joan-Ramon Triadó, Universitat de Barcelona, 1994.

Riera Soler 1909

Riera y Soler, Lluís, *La Casa Llotja de Mar de Barcelona: monografia històrica-descriptiva*, Impr. Elzevariana de Borrás y Mestres, Barcelona, 1909.

Riera Soler 1914

Riera y Soler, Lluís, «La Casa Lonja de Mar», *Boletín Asociación Atracción de Forasteros*, any V, 17, Barcelona, 1914.

Riera Tuèbols 2003

Riera Tuèbols, Santiago, *Una visió de la Il·lustració catalana*, Discurs de recepció, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2003.

Riera i Viader 2004

Riera i Viader, Sebastià (coordinador), *Repertori de fonts d'arxiu per a l'estudi de la ciutat de Barcelona (1714-1808)*, Quaderns del Seminari d'Història de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2004.

Riu Barrera 2012

Riu Barrera, Eduard, *Barcelona visitada de 1750-1850. Interès il·lustrat i decepció romàntica*, Conferència llegida a “La Barcelona industriosa vista pels forasters, segles XVIII i XIX”, III Seminari Literatura i Ciutat, MUHBA, 14/06/2012.

Rodríguez Muñoz 1993

Rodríguez Muñoz, Maria Lluïsa, *El Gremi d'escultors de Barcelona a l'últim quart del segle XVIII (1785-1800): les relacions entre la Real Academia de San Fernando i el Gremi d'Escultors*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 1993.

Rodríguez Muñoz 1998

Rodríguez Muñoz, Maria Lluïsa, «Acadèmia versus gremi: problemàtica de l'establiment del règim acadèmic a Barcelona», *Pedralbes*, 18, 1998, pp.363-370.

Romà i Rossell 1766

Romà i Rossell, Francesc, *Disertación histórico-político-legal por los Colegios y Gremios de Barcelona*, Thomas Piferrer Impresor, Barcelona, 1766.

Romà i Rossell 1768

Romà i Rossell, Francesc, *Las señales de la felicidad en España y medios para hacerlas eficaces*, Imprenta de D. Antonio Muñoz del Valle, Madrid, 1768.

Rose 2001

De Rose, Aurelio, *I palazzi di Napoli*, Newton & Compton Editori, Roma, 2001.

Rosselló 2005

Rosselló i Nicolau, Maria Isabel, *L'interior a Barcelona en el segle XIX*, tesi doctoral inèdita dirigida per Pere Hereu i Payet, Universitat Politècnica de Barcelona, Barcelona, 2005.

Rosselló 2007

Rosselló i Nicolau, Maria Isabel, «Els interiors barcelonins de finals del segle XVIII i començaments del XIX», *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, pp.277-305.

Roux 1934

Roux, Marcel, *Inventaire du fonds français graveurs du dix-huitieme siècle*, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, París, 1934-1949.

Roux 1949

Roux, Marcel, *Inventaire du fonds français graveurs du dix-huitieme siècle*, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, París, vol. VI, 1949.

Rovira 2013

Rovira Marquès, Maria del Mar, *L'Església de Sant Sever i Sant Carles Borromeu de Barcelona (1704-1999). Estat de la qüestió*, TFM, Universitat de Barcelona, 2013.

Rovira 2015

Rovira Marquès, Maria del Mar, «El Palau de la Virreina», «La Llotja», *Joies del Renaixement, Barroc i Neoclassicisme català*, Fontbona, F. (ed.), Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2015, pp.274-276.

Ruiz Pablo 1919

Ruiz Pablo, Ángel, *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona (1758-1847)*, Heinrich y Cia, Barcelona, 1919.

Ruiz Ortega 1999

Ruiz Ortega, Manuel, *La escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808*, Biblioteca de Catalunya, Unitat gràfica, Barcelona, 1999.

Ruiz Torres 2008

Ruiz Torres, Pedro, *Reformismo e Ilustración*, vol. 5, *Historia de España* (Fontana, Josep; Villares, Ramón, dir.), Crítica/Marcial Pons, Barcelona, 2008.

Rykwert 1982

Rykwert, Joseph, *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1982.

Sáenz-Rico 1961

Sáenz-Rico Urbina, Alfredo, «Consideraciones sobre la integridad del Virrey Amat n el gobierno del Perú», *Boletín Americanista*, 1961, n.7-9, pp. 89-102.

Sáenz-Rico 1967

Sáenz-Rico Urbina, Alfredo, *El Virrey Amat: precisiones sobre la vida y la obra de Don Manuel de Amat y de Junyent*, Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona, 1967.

De Salas 1945

De Salas, Xavier, «La documentación del Palacio Sessa o Larrard en la calle Ancha de Barcelona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III 2, 1945.

Sambricio 1975

Sambricio, Carlos, *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*, Colegio Oficial de Arquitectos de San Sebastián, San Sebastián, 1975.

Sambricio 1986

Sambricio, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, Instituto Nacional de Administración Pública, Madrid, 1986.

Sánchez 1989

Sánchez, Àlex, «L'estructura comercial d'una fàbrica d'indianes barcelonina: Joan Rull i Cia (1790-1821)», *Recerques*, 22, 1989, pp. 9-24.

Sánchez 2006

Sánchez, Àlex, «La formación del primogénito. Relevo generacional y empresa familiar en la industria algodonera catalana, 1780-1840», *Miscel·lània Ernest Lluch*, Fundació Ernest Lluch, Vilassar de Mar, 2006, pp. 301-317.

Sánchez 2011

Sánchez, Àlex, «Barcelona i la indústria de les indianes. Una presentació», *Barcelona Quaderns d'Història*, 17, 2011, pp.9.

Sánchez 2011 II

Sánchez, Àlex, «Els fabricants d'indianes: orígens de la burgesia industrial barcelonina», *Barcelona Quaderns d'Història*, 17, 2011, pp. 197-219.

Sánchez 2012

Sánchez, Àlex, «Barcelona, capital de la manufactura cotonera europea?», GRAU, Ramon (ed.), *Quaderns d'Història de Barcelona*, n.18, Seminari d'Història de Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 2012, pp. 183-203.

Sánchez-Blanco 1997

Sánchez-Blanco, Francisco, *La Ilustración en España*, Akal, Madrid, 1997.

Sanz 2012

Sanz Camañes, Porfirio, *Atlas histórico de España en la Edad Moderna*, Editorial Síntesis, Madrid, 2012.

Sarrailh 1974

Sarrailh, Jean, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 1974.

Saumell 1988

Saumell, Andreu, «La societat barcelonina a mitjans del set-cents a través d'un text inèdit del Baró de Maldà», *Pedralbes*, n.8, 1988.

Schama 1988

Schama, Simon, *The embarrassment of riches. An interpretation of Dutch culture in the Golden Age*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988.

Sebregondi-Parks 2011

Sebregondi, Ludovica; Parks, Tim, *Money and Beauty. Bankers, Botticelli and the Bonfire of the Vanities*, Giunti Editore, Florència, 2011.

Segle absolutisme 2002

El segle de l'absolutisme 1714-1808, Barcelona Quaderns d'Història n. 7, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2002.

Set-cents 1996

El set-cents, Història de la Cultura Catalana, Vol. 3, Edicions 62, Barcelona, 1996.

Settecento 2006

Il Settecento. Le parole chiave. I luoghi. I protagonisti, Secoli dell'Arte, Electa, Milano, 2006.

Sobrequés 1993

Sobrequés, Jaume (coordinador), *Història de Barcelona*. Vol. V, Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1993.

Soler Faneca 1785

Soler i Faneca, Joan, *Dicertación del antiguo edificio de la Casa Lonja y noticia de lo que ha ocurrido durante la construcción de las obras...*, Barcelona, 1785.

Soler Pérez 1924

Soler Pérez, Leopoldo, *Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes de Barcelona. Su historia y estado actual (1775-1910)*, Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes, Barcelona, 1924-25, pp.43-52.

Soler i Fabregat 1995

Soler i Fabregat, Ramon, «Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía», *Locus Amoenus*, n.1, Barcelona, 1995.

Soler i Fabregat 2000

Soler i Fabregat, Ramon, *El libro de arte en España durante la edad moderna*, Edicions Trea, Barcelona, 2000.

Soubeyroux 1980

Soubeyroux, Jacques, «La biblioteca de Campomanes: contexto cultural de un ilustrado», AIH Actas VII 1980. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_2_051.pdf> [9-4-2015].

Stallabrass 2006

Stallabrass, Julian, *Contemporary Art. A very Short Introduction*, Oxford University Press, 2006.

Subias 1951

Subias, J., *Un siglo olvidado de la pintura catalana. 1750-1850*, Amigos de los Museos, Barcelona, 1951.

Subirana Rebull 1987

Subirana Rebull, Rosa Maria, «Pasqual Pere Moles, gravador, primer director de l'escola gratuïta de dibuix de Barcelona», *D'art*, 12, 1986, pp.173-180.

Subirana Rebull 1987

Subirana Rebull, Rosa Maria, «Arte, Poder y Sociedad en la fiesta barroca, Celebración y Máscara Real en Barcelona, con motivo del Tratado de Versalles y el nacimiento de los infantes Carlos y Felipe, hijos del futuro Carlos IV (1783)», *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunicaciones. Congreso Madrid-Aranjuez 27-29 d'abril de 1987, pp. 725-731.

Subirana Rebull 1988

Subirana Rebull, Rosa Maria, «El gravat calcogràfic i la seva il·luminació a mà», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 8, 1988, pp. 551-560.

Subirana Rebull 1988 II

Subirana Rebull, Rosa Maria, «Las Memorias Históricas y el Libro del Consulado, de Antonio de Capmany. Relaciones entre el promotor y los artistas encargados de su ilustración (1779-1792)», *Actas VII Congreso Español de Historia del Arte. Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, Murcia, Universidad de Murcia, (1988), 1992, pp. 557-564.

Subirana Rebull 1990

Subirana Rebull, Rosa Maria, *Pasqual Pere Moles i Coronas: València 1741-Barcelona 1797*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1990.

Subirana Rebull 1996

Subirana Rebull, Rosa Maria, *La calcografia catalana del segle XVIII dels Argenters als Acadèmics*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1996.

Subirana Rebull 2000

Subirana Rebull, Rosa Maria, «La Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona y la enseñanza programada del grabado», dins *Actas XIII Congreso Español de Historia del Arte*, Granada, Universitat de Granada, 2000, pp. 1203-1213.

Subirana Rebull 2003

Subirana Rebull, Rosa Maria, «Academicisme versus Neoclassicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 23, 2003, pp. 651-666.

Subirana Rebull 2010

Subirana Rebull, Rosa Maria, *El salón del trono del Palacio Episcopal de Barcelona. Un manifiesto de la autoridad del Obispo*, Edit.um Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2010.

Subirana Rebull 2010 II

Subirana Rebull, Rosa Maria, «Sostres planta noble. Francesc Pla, el Vigatà», FONTBONA, Francesc (ed.), *Testimonis artístics. Ateneu Barcelonès*, RBA, Barcelona, 2012, pp.12-14.

Subirana Rebull 2011@

Subirana Rebull, Rosa Maria, «El document com a font de narracions biogràfiques: el cas de Francesc Pla, El Vigatà» *Narratives biogràfiques en la història de l'art. Actes digitals*, 2011. URL:

<http://www.ub.edu/ubtv/ubtv_veurereg.cgi?G_CODI=02345&G_USCODI=111180&IDIOMA=ALL&G_LLISTA=cerca> [(20/07/2013)].

Subirana Rebull 2015@

Subirana Rebull, Rosa Maria, «Comitent i artista: el bisbe Gabino de Valladares i "El Vigatà" en la decoració pictòrica del Palau Episcopal», *Imatges del poder a la Barcelona del Set-cents*. Actes digitals, 2015.

<<http://www.ub.edu/ubtv/es/video/comitent-i-artista-el-bisbe-gabino-de-valladares-i-el-vigata-en-la-decoracio-pictorica-del-palau-episcopal>> [25/06/2015]

Subirana Rebull -Triadó 2001

Subirana Rebull, Rosa Maria, Triadó Tur, Joan-Ramon, «El triomf de l'Academisme», *Pintura Moderna, col·lecció Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol.9, Barcelona, Ed. L'Isard, 2001, pp. 124-163.

Subirana Rebull - Triadó 2002

Subirana Rebull, Rosa Maria, Triadó Tur, Joan-Ramon, «Entorno al *Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes de España* y la huella teórica de Isidoro Bosarte en el arte catalán», *Actas XIV Congreso del CEHA*, Málaga, 2002, pp. 919-946.

Subirana Rebull - Triadó 2008

Subirana Rebull, Rosa Maria, Triadó, Joan-Ramon, «Art, història i ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins a la segona meitat del segle XVIII», *Pedralbes*, n.28, 2008, pp.503-550.

Subirana Rebull - Triadó 2011

Subirana Rebull, Rosa Maria, Triadó, Joan-Ramon, «Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrer terç del segle XVIII», *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, ACAF/ART Llibres, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2011, pp.113-133.

Subirana Rebull-Vallugera 2015

Subirana Rebull, Rosa Maria; Vallugera, Anna, «Erasmè de Gònima. De fabricant d'indianes a l'estatus nobiliari. Preservació patrimonial» *Pedralbes*, Universitat de Barcelona, 2015 (en premsa).

Sureda Berná 1984

Sureda Berná, Maria José, *Una aproximación al estudio del consumo artístico en la Barcelona de finales del s. XVIII*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1984.

Sureda Berná 1985

Sureda Berná, Maria José, « Una aproximación al estudio del consumo artístico en la Barcelona de finales del siglo XVIII», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 5, 1985, pp. 133-146.

Swinburne 1777

Swinburne, Henry, *Travels Through Spain, in the Years 1775 and 1776*, vol. I, J. Davis, London, 1777.

Tarragó 1993

Tarragó, Maria, *El Teatre de les Comèdies de Reus. Un exemple de vitalitat ciutadana (1761-1892)*, Tarragona, 1993.

Thompson 1990

Thomson, James, *La indústria d'indianes a la Barcelona del segle XVIII*, L'Avenç, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1990.

Thompson 1994

Thomson, James, *Els orígens de la industrialització a Catalunya: el cotó a Barcelona (1728-1832)*, Barcelona, Edicions 62, 1994.

Thornton 2009

Thornton, Sarah, *Seven days in the art world*, Granta, London, 2009.

Torralba 1998

Torralba, Francesc, «La Il·lustració a Catalunya», *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 30, 1998, pp.287-296.

Torras Elias 1994

Torras Elias, J., «L'economia catalana abans del 1800. Un esquema», Nadal, Joaquim (ed.), *Història econòmica de la Catalunya contemporània*, vol.I, *La formació d'una societat industrial*, Barcelona, 1994.

Torras Ribé 1996

Torras Ribé, Josep M., «La Catalunya setcentista: recuperació econòmica i sotmetiment polític», Gabriel, Pere (dir.), *Història de la Cultura Catalana. Vol. III. El Setcents*, Edicions 62, Barcelona, 1996, pp. 39-84.

Torras Tilló 2001

Torras Tilló, Santi, *Mare Aureum, artistes i artesans de la Llotja de Mar de Barcelona a l'època del Renaixement*, Museu Marítim de Barcelona, Barcelona, 2001.

Torras Tilló 2004

Torras Tilló, Santi, «El testament i l'inventari de béns del pintor barceloní Pere Crusells (1744)», *RACBASJ. Butlletí XVIII*, 2004, pp. 117-126.

Torras Tilló 2012

Torras Tilló, Santi, *Pintura catalana del barroc. L'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*, Memoria Artium, Barcelona, 2012.

Tort 1978

Tort, Francesc, *El obispo de Barcelona Josep Climent i Avinent (1706-1781). Contribución a la Historia De La Teología Pastoral Tarraconense En El Siglo XVIII*, Balmes, Barcelona, 1978.

Tort 2006

Tort, Francesc, Josep Climent i Avinent, Castelló de la Plana 2006. Conferència consultable al web: <<http://www.santamariadelmartort.es/nuevo2/climent.htm#conferencia>> [5-4-2015].

Tort 2006

Tort, Francesc, «Josep Climent i Avinent», *Diccionario de la Historia Eclesiástica de España*, CSIC, Madrid, 2006.

Townsend 1792

Townsend, Joseph, *A journey through Spain in the years 1786 and 1787 with particular Attention to the Agriculture, Manufactures, Commerce, Population, Taxes and Revenue of that Country, and remarks in passing through a part of France*, C. Dilly, Londres, 1792.

Townsend 1988

Townsend, Joseph, *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*, Turner, Madrid, 1988.

Trepat 2013

Trepat, Anna, *Manuel i Francesc Tramullas. Estat de la qüestió. Des segle XVIII a l'actualitat*, Treball Final de Màster inèdit dirigit per Rosa Maria Subirana Rebull, Universitat de Barcelona, 2012-2013.

Trepat 2015@

Trepat, Anna, «Casa-palau Sessa. Consideracions entorn del programa pictòric de Manuel Tramulles» *Imatges del poder a la Barcelona del Set-cents*. Actes digitals, 2015.

<<http://www.ub.edu/ubtv/es/video/casa-palau-sessa-consideracions-entorn-del-programa-pictoric-de-manuel-tramulles>> [26/06/2015].

Triadó 1984

Triadó Tur, Joan-Ramon, *L'època del barroc 1600-1808, Història de l'Art Català*, vol. V, Barcelona, Edicions 62, 1984.

Triadó 1988

Triadó Tur, Joan-Ramon, «L'Art a Catalunya a l'Època de Carles III», dins *Pedralbes. Revista d'Història Moderna: Catalunya a l'època de Carles III*. Actes, Universitat de Barcelona, núm. 8, II, Barcelona 1988, pp. 541-550.

Triadó 1995

Triadó Tur, Joan-Ramon, «La festa i les manifestacions efímeres a la Catalunya del segle XVIII, Proposta d'estudi i d'anàlisi», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. 2, Barcelona (1995) 1999, pp. 135-142.

Triadó 1996

Triadó, Joan Ramon, «Art i Arquitectura», Gabriel, Pere (dir.), *Història de la Cultura Catalana. Vol. III. El Setcents*, Edicions 62, Barcelona, 1996, pp. 211-246.

Triadó 1998

Triadó, Joan-Ramon, «Art, artista i societat a la Catalunya del segle XVIII», *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 30, 1998, pp.373-383.

Triadó 2000

Triadó Tur, Joan-Ramon, «La arquitectura en los inicios de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona», dins *Actas XIII Congreso Español de Historia del Arte*, Granada, Universitat de Granada, 2000, pp. 1215-1218.

Triadó 2003

Triadó Tur, Joan-Ramon, *Els segles de l'època Moderna. Relacions artístiques amb l'exterior*, col·lecció *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol.15, Barcelona, Ed. L'Isard, 2003, pp. 110-167.

Triadó 2015@

Triadó, Joan Ramon, «Problemes metodològics i iconogràfics. El Palau Moja com a exemple», *Imatges del poder a la Barcelona del Set-cents*. Actes digitals, 2015.

<<http://www.ub.edu/ubtv/es/video/problemes-metodologics-i-iconografics-el-palu-moja-com-a-exemple>> [27/06/2015].

Trono 1849

«Historia de la Casa y linaje de los marqueses de Palmerola; Condes de Fonollar I», *El Trono y la nobleza. Semanario recreativo*, Madrid, 1849-1850.

Tudón Yeguas 2015@

Tudón, Iris; Yeguas, Joan, «L'obra del Vigatà en la col·lecció d'art del Renaixement i el Barroc al MNAC» *Imatges del poder a la Barcelona del Set-cents. Actes digitals*, 2015.
<<http://www.ub.edu/ubtv/es/video/lobra-del-vigata-en-la-colleccio-dart-del-renaixement-i-el-barroc-al-mnac>> [20/09/2015].

Tusquets 1902

Tusquets i Maignon, Antoni, *Casa Lonja del Mar de Barcelona: antecedentes acerca de la erección y conservación del edificio*, Pedro Torras, Barcelona, 1902.

Úbeda 1987

Úbeda de los Cobos, Andrés, «Propuesta de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Archivo Español del Arte*, Madrid, núm. 240, (1987), pp. 447-461.

Úbeda 1988

Úbeda de los Cobos, Andrés, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1741-1800*, 2 vols., Madrid, Universidad Complutense, 1988.

Úbeda 1989

Úbeda de los Cobos, Andrés, «El centralismo borbónico y la Escuela de Bellas Artes de Barcelona», *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, CSIC, 1989, pp. 467-474.

Úbeda 2001

Úbeda de los Cobos, Andrés, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001.

Úbeda 2008

Úbeda de los Cobos, Andrés, *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Museo del Prado, Madrid, 2008.

Valladares 1782

Valladares, Gavino, *Avisos que sobre el modo con que deben conducirse con los divorciados dirige a los confesores de su diócesis el ilustrísimo Sr Don Gavino Valladares y Mesia*, per Francisco Surià y Burgada..., Barcelona, 1782.

Valladares 1786

Valladares, Gavino, *Promptuari de la doctrina christiana : que conté los punts mes principals de ella : se publica per lo us dels noys empleats en las fábricas de pintats de esta ciutat y pot servir pera que altres*

amos y pares ensenyen per ell a sos criats y familias / per ... Gavino de Valladares y Mesia, bisbe de Barcelona, per Francisco Surià y Burgada ..., Barcelona, 1786.

Vallugera 2011

Vallugera, Anna, «El mercado artístico como herramienta de estudio para el historiador del arte», ASRI- Arte y Sociedad. Revista de Investigación, n.0, 2011 (revista digital).

Vallugera 2012

Vallugera, Anna, «Del document a la narrativa social. Biografia del comerç artístic a la Barcelona del set-cents», MARCH, Eva; NÁRVAEZ, Carme (eds.), *Vidas de artísticas y otras narrativas biográficas*, ACAF/ART Llibres, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona, 2012, pp.423-437.

Vallugera 2013

Vallugera, Anna, «Nobles y burgueses. Disputa de poder que contribuye a la configuración del mercado artístico catalán en la Barcelona de finales del siglo XVIII», a MÍNGUEZ, V. (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón de la Plana, 2013, pp. 1264-1281.

Vallugera 2013 II

Vallugera, Anna, «El mercado artístico en la Barcelona del último tercio del siglo XVIII», *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extra 2013, Universidad Complutense, Madrid, 2013 (en premsa).

Vallugera 2014

Vallugera, Anna, «Fidelitat a la corona: Comitència austriacista i filipista a les darreries del Set-cents. Dos casos d'estudi», Actes del Seminari Internacional *Identitat, poder i representació: els nacionalismes en l'art*, ACAF/ART, Universitat de Barcelona, 2014, pp. 46-51.

Vallugera 2015

Vallugera, Anna, «Una aproximación al programa pictórico del Palau Palmerola. Interpretación de escenas familiares y de historia mediante archivos patrimoniales» en *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n.6, 2015 (en premsa).

Vallugera 2015 II

Vallugera, Anna, «Casa Erasme de Gònima», FONTBONA, Francesc (ed.), *Joies del Renaixement, Barroc i Neoclassicisme*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2015.

Vallugera 2015 III

Vallugera, Anna, «La visita de Carlos IV y María Luisa de Parma a la fábrica de indianas de Erasme de Gònima. Aceptación definitiva de un *parvenu*», *Studia Aurea*, 2015, pp. 231-245.

Vallugera 2015@

Vallugera, Anna, «Producció, consum i comitència d'art a la Barcelona de les darreries del Set-cents», *Imatges del poder a la Barcelona del Set-cents. Actes digitals*, 2015.

<<http://www.ub.edu/ubtv/es/video/produccio-consum-i-comitencia-dart-a-la-barcelona-de-les-darreries-del-set-cents>> [10/06/2015].

Varela 1988

Varela, Javier, *Jovellanos*, Alianza, Madrid, 1988.

Velasco 2011

Velasco, Alberto, *Jaume Pasqual, antiquari i col·leccionista a la Catalunya de la Il·lustració*, Universitat de Lleida, Lleida, 2011.

Velasco-Yeguas 2012

Velasco, Alberto; Yeguas, Joan, «L'escola de Dibuix de la Societat Econòmica d'Amics del País a Tàrraga (1777-1781)», *URTX*, 2012, pp. 167-179.

Vélez 2005

Vélez, Pilar, «De l'Escola Gratuïta de Disseny al debat art-indústria (1775-1850)», Vélez, Pilar (dir.), *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 2005, pp. 15-39.

Vélez 2010

Vélez, Pilar, «El dibuix, base de l'aprenentatge tècnic i artístic. L'Escola Gratuïta de Disseny. La Classe d'Arquitectura. La Classe de Dibuix lineal», BARCA SALOM, F. Xavier (coord.), *Fàbrica, taller i laboratori: la Junta de Comerç de Barcelona, Ciència i tècnica per a la indústria i el comerç (1769-1851)*, Universitat Politècnica de Catalunya/Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, Barcelona, 2010, pp. 55-76.

Vélez 2011

Vélez, Pilar, «Els ensenyaments de dibuix a la Junta de Comerç i la indústria de les indïanes», *Barcelona Quaderns d'Història*, 17, 2011, pp. 85-124.

Vélez 2012

Vélez, Pilar, «De la fèrula acadèmica a la consolidació de la modernitat: servituds i autonomia de l'art català entre 1750 i 1900», *Barcelona Quaderns d'Història*, 18, 2012, pp. 205-244.

Vettese 2002

Vettese, Angela, *Invertir en Arte: Producción, Promoción y Mercado del Arte Contemporáneo*, Madrid, Pirámide, 2002.

Venteo 2006

Venteo, Daniel, *El cementiri de Poblenou: memòria de la Barcelona contemporània*, Publicacions de l'Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2006.

Vicens Vives 1960

Vicens Vives, Jaume, *Notícia de Catalunya*, Destino, Barcelona, 1960.

Viladesís 2000

Viladesís, Andreu, «La Escuela Llotja de Barcelona, 225 años», *Revistart: revista de las artes*, n.48, 2000.

Vilar 1973

Vilar, Pierre, *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*, Curial, Barcelona, 1973.

Vilar 1991

Vilar, Pierre, *Catalunya dins l'Espanya moderna. Recerques sobre els fonaments econòmics de les estructures nacionals*, Curial i Edicions 62, Barcelona (1977), 1991.

Viñaza 1889

Viñaza, Conde de, Cipriano Muñoz y Manzano, *Adiciones al diccionario de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889-1894.

Virreina 1995

El Palau de La Virreina, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1995.

De Vries 1991

De Vries, Jan, «Art History», Freedberg, David; de Vries, Jan (eds.), *Art in History, History in Art: studies in seventeenth-century Dutch culture*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica (EUA), 1991.

Wackernagel 1997

Wackernagel, Martin, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: obras y comitentes, talleres y mercado*, Akal, Madrid, 1997.

Walter 1979

Walter, Geoffrey J., *Política española y comercio colonial, 1700-1789*, Ariel, Barcelona, 1979.

Ward 1779

Ward, Bernardo, *Proyecto Económico*, Imp. Joachin Ibarra, Madrid, 1779.

Young 1793

Young, Arthur, *Travel during the years 1787, 1788 and 1789 undertaken more particularly with a view of ascertaining the cultivation, resources and national prosperity of the Kingdom of France to which is added the register of a tour into Spain*, Vol. I, Dublin, 1793.

Young 1970

Young, Arthur, *Viatge a Catalunya, 1787*, Ariel, Barcelona, 1970.

Young 1993

Young, Arthur, *Viatge a Catalunya*, Garsineu, Tremp, 1993.

Zamora 1973

Zamora, Francisco de, "Diario de los viajes hechos en Cataluña": seguit de la resposta del corregiment de Barcelona al seu qüestionari feta per Josep Albert Navarro-Mas i Marquet / de Francisco de Zamora; a cura de Ramon Boixareu, Curial, Barcelona, 1973.

Zolberg 1990

Zolberg, Vera L., *Constructing a Sociology of Arts*, Cambridge University Press, Regne Unit, 1990.

Zurita 1967

Zurita, J., *Anales de la Corona de Aragón*, (1512-1580), Canellas López (ed.), Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1967.

5.3. Altres recursos

Artprice@

Fitxa de catàleg de peça de Flaugier, 1 de març de 2012.

<<http://es.artprice.com/artista/173749/josep-bernat-flaugier/lote/pasado/1/Pintura/6832414/susana-y-los-viejos?p=1>> [10-8-2015].

Balclis @

Web de la casa de subhastes Balclis:

Fitxa de catàleg de dues peces de Francesc Pla “el Vigatà”, 21 d’octubre de 2015 . n. de lot 1185.

<<http://www.balclis.com/es/subastas/20-10-2015/1185-escenas-historicas-o-del-antiguo-testamento-probablemente-la-historia-de-jose>> [14-10-2015].

Catàleg Patrimoni@

Fitxa del Catàleg de Patrimoni Arquitectònic de l’Ajuntament de Barcelona.

<http://w10.bcn.es/APPS/cat_patri/editElement.do?reqCode=inspect&id.identificador=777&id.districte=01&#> [23-12-2013].

Enciclopèdia@

Enciclopèdia Catalana on-line: <www.enciclopedia.cat>

Mañé @

Mañé, Marcel, Economia històrica

<<http://marcel-mane.com/catala/economia/Economia%20historica.htm>> [5-6-2015]

MNAC@

Fitxes de catàleg on-line al web del MNAC:

<<http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/>>

Montias@

The Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories,

<<http://research.frick.org/montias/home.php>>

Museo del Prado@

<<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/>> [1-8-2015]

National Gallery @

Fitxa de catàleg, James Macpherson:

<<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw19954/Giuseppe-or-Joseph-or-James-Macpherson?LinkID=mp19735&role=art&rNo=0>> [10-8-2015]

Projection systems @

Funcionament del Physionottrace. Web d'història d'enginys de projecció i lens.

<<https://projectionsystems.wordpress.com/2009/09/10/physiognotrace/>> [10-8-2015].

Royal Trust@

Catàleg on-line de la Royal Collection Trust:

<<https://www.royalcollection.org.uk/search/site/giuseppe%20macpherson?page=1>> [10-8-2015].

SEBAP@

<<http://www.sebap.com/ca/historia/>>

Setdart@

Web de la casa de subhastes Setdart:

<<http://blog.setdart.com/josep-bernat-flaugier/>>

Fitxa de catàleg de peça de Flaugier, 9 de juliol de 2015 amb el número de lot 35072922.

Tricentenari @

<<http://tricentenari.bcn.cat/ca>>

Annex I

Context històric, econòmic,
social i de pensament

Annex I: Context històric, econòmic, social i de pensament

Com anteriorment ja hem esmentat, cal tenir present que en parlar del mercat de l'art en un context determinat, com és el cas, és fonamental conèixer i plantejar els principals punts destacables del context històric en què aquest mercat es desenvolupa. En concret, cal plantejar com era la Barcelona del darrer terç del segle XVIII, en termes de política, economia, comerç, pensament i societat, entre d'altres. Tots ells, factors que intervenen i influeixen directament en desenvolupament d'un comerç i consum artístic, ja sigui per qüestions de bonança econòmica que permeten una despesa major en objectes de valor artístic i/o sumptuaris o fins i tot en el gust d'aquesta societat i les possibles influències i contactes que es donen, ja sigui a nivell intel·lectual o mitjançant el comerç i la importació. És evident que existeix una relació directa entre el comerç, la indústria, la difusió de models, l'adquisició d'objectes amb valor artístic, fet que influeix en obres públiques, religioses, col·leccions, interiors domèstics, espais religiosos, etc. Malgrat que relacionar aquestes qüestions ens aporta una perspectiva molts més rica i interessant sobre una època, una ciutat o una societat i els seus costums, principalment en el cas del nostre estudi ens permet estudiar el fenomen artístic en context. Aquest punt de vista més transversal i pluridisciplinar ha rebut escassa atenció per part de la historiografia tradicional, tant pel que fa als historiadors com als historiadors de l'art, probablement per la impossibilitat de tractar amb la profunditat d'una monografia alguns dels aspectes que aquí es tractaran, degut a la diversitat i complexitat de l'assumpte. Tot i això, aquest és precisament el nostre objectiu, tant a nivell d'aportació científica com metodològica, obrir el focus i no mirar només els arbres sinó també el bosc, és a dir, no fixar-nos tant en els artistes o les obres en concret sinó en el context i mercat artístic en què aquests fenòmens es desenvolupen i els seus mecanismes. Per fer-ho cal tenir en compte que es tracta d'un àmbit més del mercat i del comerç, especialment comerç marítim, però que se centra en l'intercanvi d'objectes de valor artístic.

I.1.El debat historiogràfic

Donat que, com dèiem, el consum d'objectes sumptuaris i/o encàrrecs artístics té a veure directament amb un context econòmic favorable i de bonança, cal parar especial atenció a com es s'arriba a aquesta situació benestant en el període i, més al detall, com aquesta es correspon amb les fluctuacions que dins d'aquesta cronologia es produeixen, motivades principalment per conflictes bèl·lics, crisis econòmiques, despeses militars ingents de l'Estat, conjunció de diverses institucions i maneres d'entendre el comerç i la indústria, els canvis de legislacions, etc. En definitiva, per entendre la Barcelona del període i l'art com a resultat de l'ambició, l'ostentació i el poder de les classes dirigents cal començar per crear una visió panoràmica de la política, economia, comerç i xarxes comercials, etc. en conjunt. Malgrat que habitualment aquest exercici inicial de posada en context és sintètic i de vegades reduccionista, en el nostre cas no caurem en aquest error donades les circumstàncies concretes d'aquesta tesi. En primer lloc perquè, com dèiem, es tracta d'un estudi interdisciplinari com és un anàlisi del mercat de l'art, i que per tant reclama una profunditat i complexitat a l'hora de situar els molts factors que intervenen en l'estudi. Per la naturalesa del tema, cal aplicar una metodologia i un repartiment del pes dels blocs temàtics diferent.

En segon lloc, per la dificultat de comprensió i posada en context de la gran varietat d'informació i especialment de documentació i bibliografia d'àmbits molt diversos⁵²⁷ que cal consultar i portar a col·lació a l'hora de donar una imatge fidel de la ciutat del darrer terç del Set-cents i de l'encaix del mercat de l'art en ella. Això ens porta al tercer i darrer argument. Tots aquests motius ens portarien a dirigir-nos, com és habitual, als treballs dels historiadors especialistes en el període. Tot i que no és una de les cronologies més treballades de la història

⁵²⁷ Tal i com hem desglossat en l'apartat dedicat a l'estat de la qüestió, hem treballat tant amb documentació privada d'arxius patrimonials i actes notariais o arxius de companyies comercials, com pública de l'administració com llibres d'Acords o de Duana o bé semi-públiques d'institucions com la Junta de Comerç, religiosa (sermons, publicacions de doctrina cristiana, etc.), relacions de successos, legislació de comerç o premsa. Pel que fa a la bibliografia, hem seleccionat monografies no només sobre art, sinó que són temes centrals per aquest estudi la política, l'economia, el comerç, el pensament, la sociologia, la religió, etc.

de Catalunya, val a dir que es compta amb una considerable bibliografia pel que fa a la història, política i l'economia de la segona meitat del segle XVIII, fet que no succeeix de la mateixa manera amb la història de l'art. Amb tot, es tracta d'un període molt controvertit, degut a la importància cabdal per la història de Catalunya dels fets de 1714 i la Nova Planta i per tant de la importància i l'impacte que aquests van tenir en els posteriors anys del segle XVIII. La principal dificultat en enfrontar-nos a la bibliografia esmentada rau en la politització del període i per la influència que la pròpia ideologia té sobre els historiadors que l'han estudiat. El debat historiogràfic s'obre especialment en tractar les causes de l'evident progrés i creixement econòmic que es va viure aleshores a Catalunya. Les postures són molt diverses però es poden resumir i sintetitzar en dues: aquest període de bonança es veu motivat per les reformes promogudes pels primers Borbons a tota Espanya, especialment a partir de Carles III i per tant és resultat del Despotisme Il·lustrat; o bé, es tracta de la conseqüència lògica d'una inèrcia comercial que arrenca a les darreries del segle XVII, sumat al reconeixement al treball dels artesans i menestrals i al pòsit que roman culturalment d'un sistema de govern parlamentari i pactista amb interès pel comerç i la (proto)indústria. Entre aquestes dues posicions se'n troben múltiples que opten per diversos punts intermitjos i aposten per una revisió de la documentació, malgrat que parcial⁵²⁸, donada la complexitat de l'assumpte. A aquesta qüestió cal afegir que la bibliografia de referència que tracta les darreries del Set-cents a Catalunya s'estén fins a la dècada de 1990 i costa trobar recerques de fons que revisin la documentació i debatin sobre el què n'ha interpretat la historiografia.

⁵²⁸ Creiem que amb l'empenta que en els darrers anys estan rebent els estudis coneguts amb el nom de *World History* s'iniciarà definitivament aquest procés de revisió necessari sobre la Catalunya de la tardana fi de l'Antic Règim i el complex segle XIX espanyol. La *World history, global history o transnational history* és un camp d'estudi, dels més innovadors en el seu àmbit, i iniciat com a tal a la dècada dels 1980' amb l'objectiu d'examinar la història des d'una perspectiva global tractant la història de nombroses cultures i nacions mitjançant la recerca en les categories principals d'integració i diferència. Destaca com a exercici de recerca i divulgació en aquest sentit l'exposició *El món de 1714*, comissariada per Clàudia Pujol, presentada pel Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (MUHBA), del 20 de desembre de 2013 al 28 de setembre de 2014.

Arrel de la celebració del Tricentenari⁵²⁹, juntament amb el procés per l'autodeterminació que s'està donant a Catalunya en els darrers anys, i per tots aquests elements, s'ha recuperat un interès per la història pròpia com a suport i argumentari, especialment centrada en els inicis del segle XVIII. Poc a poc, aquest interès es va estenent i és evident que ha d'ocupar-se de les conseqüències i el canvi que suposà a tots nivells la Guerra de Successió i la Nova Planta, és a dir, la resta del segle XVIII i la paradoxa que pot semblar un període de bonança econòmica després d'un llarg conflicte bèl·lic. Per això, podem constatar un creixent interès per la història del segle XVIII -a Catalunya de 1714 a 1808- i per les incògnites que presenta l'estranya connexió entre la postguerra i el desenvolupament pre-industrial. Al llarg de 2013 i 2014 han aparegut nous estudis al respecte que se sumen a la bibliografia habitual i que tracten de donar una imatge més mesurada, neutral i objectiva del període, proposant revisions a diversos temes, buscant una visió menys influenciada per opinions personals, tendències polítiques i/o ideològiques dels historiadors. Tot i aquest darrer impuls, creiem que aquesta objectivitat no s'ha assolit amb prou garanties pel que fa a la seva relació amb l'increment de producció i consum artístic. Per aquest motiu, entrarem més a fons en temes relacionats amb el context històric que ens semblen cabdals per tractar el panorama artístic i el seu mercat, que habitualment els historiadors de l'art d'aquesta cronologia resumim en un parell de línies repetint tòpics que prenem dels historiadors. Un exemple podria ser la relació entre l'acumulació de capital i el seu origen i la despesa en encàrrecs artístics per a l'ostentació d'aquest mateix capital. En aquest annex plantejarem diversos temes d'aquesta índole i repassarem l'opinió dels historiadors presentant-ne diverses visions, centrant-nos en els lligams i les conseqüències que alguns aspectes tenen directa o indirectament en l'àmbit artístic.

⁵²⁹ Veure la memòria dels actes al web <http://tricentenari.bcn.cat/ca>

I.2.El debat sobre el reformisme, l'absolutisme i el despotisme il·lustrat

En primer lloc, cal valorar l'impacte que l'arribada de l'absolutisme borbònic, període habitualment anomenat de Despotisme Il·lustrat, juntament amb les conseqüències que tingué a Catalunya l'aplicació de la Nova Planta. Per aquest motiu, recorrerem als historiadors que en els darrers anys han tractat aquest tema en profunditat, fent referència a altres historiadors i a l'estat de la qüestió en el debat sobre el reformisme borbònic.

I.2.1.L'absolutisme borbònic i la modernització de l'Estat

“un gobierno que ha logrado con los activos
rayos de sus luces disipar las tinieblas”.

Jaume Caresmar, *Discurso sobre la agricultura,
comercio e industria del principado de Cataluña*, 1780.

El debat sobre l'absolutisme i els efectes de les reformes en la modernització i construcció de l'Estat modern a Europa no és cap novetat. De fet, en el cas d'aquests estudis en un àmbit més global és un tema que en els darrers anys ha despertat gran interès⁵³⁰. Potser la característica més destacable de l'absolutisme és la omnipotència de l'Estat. Aquest és un tòpic que, segons Cornette, va ser creat per Ernest Lavisse l'any 1895 amb l'obra *Louis XIV* (Albareda 2012:6-7). Cal tenir en compte, quina idea d'Estat tenia el monarca d'aquest concepte, ja que sembla que es referia a “glòria” i que l'emprava com a sinònim de regne. Amb el temps, la paraula ha anat evolucionant cap a quelcom més abstracte, superant la connotació territorial i referint-se a un ens polític. Segons Bergin, el caràcter d'absolut de l'Estat no era del poder, sinó de l'obediència absoluta que els súbdits havien de tenir (Bergin 2001:238).

⁵³⁰ Presentem alguns exemples d'aquesta bibliografia recent, tots ells amb especial atenció no només a la formació de l'Estat Modern sinó a també al manteniment, reforma i especialment caiguda de l'Imperi colonial espanyol: Fradera, Josep Maria, *Colonias para después de un imperio*, Bellaterra, Barcelona, 2006; Bayly, Christopher A., *El nacimiento del mundo moderno. 1780-1914*, siglo XXI, Madrid, 2010; Burbank, Jane; Cooper, Frederick, *Imperios. Una nueva visión de la historia universal*, Crítica, Barcelona, 2011; Darwin, John, *El sueño del imperio. Auge y caída de las potencias globales, 1400-2000*, Taurus, Madrid, 2012; Fradera, Josep Maria, *La nación imperial. 1750-1918*, Edhasa, Barcelona, 2015.

El segon debat teòric i historiogràfic més destacable sobre l'època es refereix al concepte de Despotisme Il·lustrat i la compatibilitat dels termes que el componen. Diversos historiadors hi veuen problemes: en primer lloc que aquesta combinació, associa la política amb la cultura; i d'altra banda, que es fa extensiu a diversos països i per tant a realitats molt diferents. Per exemple, Segons Günter Barudio, Il·lustració i absolutisme s'exclouen mútuament i manifesta: “a pesar de su servicio a pueblo, el monarca más ilustrado seguía siendo un soberano absoluto” (Barudio 1992:362). Opina que reformes mal anomenades il·lustrades tenien un caràcter instrumental i pràctic i buscaven justificar “la soberanía hereditaria y el absolutismo” (Barudio 1992:362). Van ser els escriptors del segle XVIII els que van crear la mitologia del príncep-filòsof (Bluche 1969:325), una qüestió que va semblar una construcció a diversos filòsofs com Voltaire, Kant o Diderot. Segons Antonio Mestre, il·lustració i despotisme il·lustrat van coincidir en espai i temps, malgrat que tenien principis i objectius diferents (Mestre 1976:8), més concretament la il·lustració s'emprà com a instrument de l'absolutisme, creant un model polític centrat en l'intervencionisme estatal i la uniformització (Maravall 1991:443-459). Per aquest motiu, s'arriba a donar nom a un nou fenomen, amb l'expressió “reformisme absolutista” (Albareda 2012:8).

Davant d'aquest debat, les postures dels historiadors han estat molt dividides. Per exemple, Tim Blanning dóna validesa al binomi “absolutisme il·lustrat”, ja que opina que l'exemple de Frederic II de Prússia i el seu sentit de la responsabilitat respecte dels seus súbdits n'era un exemple (Blanning 2008:230-232), sobretot per la introducció de mesures com el foment de la tolerància religiosa, la limitació de la censura, o la reforma de llei civil i criminal. També altres monarques com Josep i Leopold de Toscana van emprendre reformes per a l'albafetització de la població i van reduir els privilegis nobiliaris i de l'Església. Malgrat això, a Espanya no es van donar mesures d'aquest tipus o, si més no, no foren de gran abast, fet que caldria tenir en compte a l'hora de jutjar les reformes dels Borbons, especialment les de Carles III, amb una indiscutible voluntat absoluta de fons (Albareda 2012:9). Aquest tarannà es desprèn, no només de moltes de les seves actuacions i reformes, sinó en manifestacions com

les que expressa en aquesta carta de recomanacions per a un bon monarca que envià al seu fill Carles, futur Carles IV: “el hombre que critica las operaciones del gobierno, aunque no fuesen buenas, comete un delito” (Maravall 1991:80).

Una altra vessant de la historiografia ha optat per considerar l'absolutisme com la via de modernització de l'Estat, fet que historiadors com Albareda considera simplista (2012:9). Segons Jean-François Labourdette (2001:579), així com Carlos Martínez Shaw i Marina Alfonso (2001:295-296), Felip V fou el primer monarca il·lustrat, el fundador de la España moderna, amb mesures per a la centralització de les decisions i a l'enfortiment del poder polític. En canvi, Albareda considera aquestes atribucions dubtoses, tot i això coincideix en què es va desenvolupar un programa de reformes amb l'objectiu de guanyar la guerra i reforçar el poder reial (2012:11). Ruiz Torres té una opinió més moderada, ja que creu que els Borbons no van introduir l'Estat Modern a Espanya de manera racional o impersonal, sinó que les reformes responien a una lògica i a un model d'estat molt concret. Per aquest motiu, també qüestiona que les seves actuacions portessin un millor govern i una administració que fomentés el creixement econòmic (Ruiz Torres 2008:69-70).

Davant el dilema de com valorar justament l'abast de les reformes sense caure en els tòpics habituals, ni deformar la realitat? Recuperem aquest estudi d'Albareda perquè precisament es planteja aquest mateix dilema. Sembla evident que es van prendre diverses mesures amb l'objectiu de millorar les finances, l'organització militar i l'estructura del poder polític i administratiu, però també que s'optà per un model d'Estat més governatiu enlloc d'un de deliberatiu amb Secretaries de Despatx centralitzades, que suposaven la desaparició del sistema de Consells anterior (Albareda 2012:11). Molts exemples corroboren aquestes modificacions com per exemple l'increment dels ingressos en la Hisenda pública procedents de l'antiga Corona d'Aragó que arribaren a quadruplicar-se entre 1711 i 1718 (Jurado 2006:54), o bé que l'exigent política exterior agressiva dels Borbons requeria un augment de la recaptació d'hisenda, fent evident el fracàs de la implementació de la contribució única i

obligant a recórrer a la riquesa americana i el comerç colonial com a principal font d'ingressos (Delgado 2010:83).

Anne Dubet afegeix una qüestió relacionada amb el reciclatge d'alguns elements de l'antic ordre, com per exemple, que no es va dur a terme una autèntica burocratització de l'Estat, sinó que es va donar lloc a la confusió entre l'interès privat i el públic, amb qüestions com la venda de càrrecs, molts dels càrrecs van esdevenir vitalicis, es van mantenir els privilegis de la noblesa, es facilità l'ascens social de la burgesia amb la compra de títols nobiliaris, es possibilità la compatibilització dels negocis propis amb l'estament nobiliari, etc. En definitiva, una falsa funcionarització necessària per al nou model d'Estat, aparentment reformista en les formes, però amb un ferm manteniment dels privilegis propis de l'Antic Règim (Dubet 2008:306).

I.2.2.Un debat que continua obert

Roberto Fernández també ha revisat l'absolutisme borbònic, més a prop de la línia de Martínez Shaw, és contrari a una interpretació "catastrofista" del Set-cents i per tant defensa que les reformes van ser en benefici de gran part de la població amb un model d'absolutisme més obert, que en cap moment va buscar un canvi en l'ordre establert, sinó que el seu l'objectiu principal es trobava en una regeneració, més aviat superficial, perquè pogués continuar funcionant. Fernández és contundent amb la seva opinió sobre el model d'Estat: "El funcionamiento de un Estado se caracterizaba por conseguir la pública felicidad de los súbditos, la tranquila armonía social y el aumento de los saberes prácticos" (Fernández Díaz 2011:24).

L'historiador també assenyala el que interpreta com els principals objectius de la reforma (Fernández Díaz 2009:23). En primer lloc, un major realisme en la política exterior amb un protagonisme més gran de les colònies americanes amb intenció d'augmentar el potencial internacional d'Espanya. En segon lloc, una reforma política de l'Estat mitjançant la uniformització de les lleis i la centralització, fet que els permetria assolir una administració

més eficaç i al servei de les reformes. També era cabdal el foment de l'economia, inspirat en el mercantilisme, mitjançant la iniciativa privada i l'empresarial per al desenvolupament del mercat i poder competir amb altres potències mundials. En l'àmbit social, una regeneració a través de la promoció de l'actitud positiva del treball, involucrant les classes privilegiades i reforçant la classe mitjana rural i urbana. Destacava la iniciativa de renovar els coneixements científics i culturals mitjançant institucions públiques i privades per tal de superar l'endarreriment i posar-les al servei de la productivitat. Les reformes, com a programa de govern, trobaven el seu origen i inspiració en la Il·lustració, amb un discurs ètic basat en la recerca de la felicitat privada i pública. En aquest sentit, la figura del rei també va patir una nova consideració, ja que en aquest nou model d'Estat el monarca era el protagonista, l'agent primer i més respectat de les reformes, amb una autoritat incontestada i incontestable davant les corts i davant tots els estaments socials. Per poder executar aquestes iniciatives, la monarquia s'havia d'envoltar d'un cos de funcionaris preparat i eficaç que liderés l'organització de l'Estat, ara uniforme i centralitzat per a la seva eficiència administrativa. (Fernández Díaz 2011:25)

Fernández Díaz té una visió molt més matisada que la de Martínez Shaw, però Albareda hi troba arguments en contra com per exemple que assegurar la continuïtat de la dinastia borbònica era condició *sine qua non* per tirar endavant qualsevol reforma; que el concepte de "felicidad pública" només pot aplicar als projectes reformadors a partir de 1760, és a dir, que les reformes de les dècades anterior tenien altres prioritats, principalment consolidar el rei i l'Estat; o que la idea del monarca com a primer servidor de l'Estat és un tòpic propi del "despotisme il·lustrat" (Albareda 2012:14). El fracàs del projecte regalista de Macanaz l'any 1715, ja dona mostra dels límits de les reformes i no serà fins el govern d'Ensenada i la seva nova política que trobem els objectius habituals de les reformes, com el desenvolupament del comerç, la reforma fiscal o l'increment de la Hisenda pública (Albareda 2012:15), ja abans de l'arribada de Carles III, tal i com ha demostrat Gómez Urdáñez (1996:21).

Respecte a la interpretació de Fernández sobre el programa econòmic, cal destacar la consideració molt positiva dels efectes de les reformes en l'augment de la població i l'economia en general (Fernández Díaz 2011:48). També Vicent Llombart opina que el programa econòmic il·lustrat no és només teòric, sinó que s'aplicà, especialment entre 1760 i 1790, i que fou molt més pragmàtic que en el cas francès (Llombart 2000:80). En canvi, altres historiadors ens recorden que en aquell moment, Espanya no produïa suficient per a alimentar la seva població i que el govern reformista no havia estat capaç de resoldre la qüestió agrària (Marcos 2000:626), és a dir, que algunes d'aquestes reformes sí que es van quedar només en el pla teòric. A més, no podem oblidar que el límit més evident del reformisme era marcat pel propi govern, donat l'origen social dels reformadors, i per tant mai van pretendre un canvi en la jerarquia social i política tradicional, fet que comportava un problema evident per a la modernització de l'Estat, segons Ruiz Torres (Albareda 2012:15). Afegeix també que el reformisme que es dona a Espanya té a veure amb l'origen i formació dels agents que hi intervenen, ja que els tradicionalment anomenats intel·lectuals, il·lustrats, provenien majoritàriament de l'estament nobiliari i assoliren determinats càrrecs mitjançant el nepotisme i el clientelisme. Per altra banda, cal tenir en compte que el projecte de govern no seguia un programa definit, sinó que consistia en aplicar mesures sense continuïtat entre elles, de manera que en ocasions podien inclús contradir-se. Sembla clar que l'objectiu principal d'aquestes mesures es trobava en la millora econòmica i administrativa que fomentaria un augment de població, de les finances, una millor educació de les elits i una educació popular que pogués també beneficiar l'exèrcit i la marina i poder així defensar el territori colonial americà. Però també és cert que entre aquestes mesures no s'inclouen ni la transformació de l'ordre social ni de la monarquia. En realitat, és evident que tant Campomanes com Olavide intervingueren en l'aplicació de mesures regalistes, en la recerca d'incrementar el poder absolut del monarca, en aquest cas en detriment de l'Església.

Algunes qüestions clau en el procés reformador, ens demostren com la falta de coherència del programa, deixà algunes reformes i assumptes claus a mitges, sense assolir els seus objectius

aparents. Un primer exemple, i potser el més important, fou la Llei agrària, ja que les poques mesures introduïdes al respecte van accentuar encara més les desigualtats entre propietaris i treballadors. En el cas de la coneguda reforma fiscal, es va fer evident el fracàs de la contribució única, mentre que en l'àmbit de l'educació, tampoc prosperà la reforma universitària i es donà un retràs en l'alfabetització⁵³¹ (Albareda 2012:16). Com s'ha pogut veure, alguns dels projectes més ambiciosos no van ser aplicats, especialment aquells que podien conduir més clarament cap a la “felicidad pública” dels ciutadans, mentre que alguns dels ministres encarregats d'aquestes reformes van ser desterrats, detinguts o apartats de l'acció de govern, com en els casos d'Ensenada, Olavide, Campomanes, Jovellanos, etc. Davant aquesta situació, alguns historiadors han buscat l'arrel del problema i els ha fet pensar que potser no es tractava només que els anomenats il·lustrats no duguessin a terme aquestes reformes, sinó que, davant el poder reial absolut, van fer el que va estar en les seves mans segons l'època i les circumstàncies en les que treballaren (Domínguez 1989:211).

I.2.3.La creació de l'Estat Modern “fiscal-militar”: l'Espanya dels primers Borbons

L'actuació dels tres primers monarques Borbons (Felip V, un breu interval de Lluís I, Ferran VI i Carles III) marcà definitivament el camí cap a la creació d'un Estat Modern a Espanya, segons el que estava succeint també a la resta d'Europa. L'element base d'aquest nou model es trobava en el desenvolupament d'un aparell fiscal de recaptació centralitzada que permetés acumular recursos suficients per finançar la guerra. Arrel d'aquesta necessitat es creà una complexa organització estatal en què la guerra i els impostos necessaris per sufragar-la consolidaren el model d'Estat “militar-fiscal” que habitualment s'identifica amb l'inici de la vertadera monarquia absoluta en el cas espanyol (Delgado 2010:63). Espanya no era l'única monarquia amb aquesta posició i aspiracions, ja que Gran Bretanya, Holanda i França també

⁵³¹ Aquest retràs no fou tan evident a Barcelona, gràcies a les escoles públiques que el Seminari de la ciutat obrí per iniciativa majoritàriament del bisbe Climent.

competien pel comandament europeu i mundial a mitjan segle XVIII, donat que tots ells tenien recursos colonials per despeses bèl·liques. Aquest és el context bel·licós en què governà Carles III, iniciat ja per Felip V⁵³², promogut per la seva pròpia política, i perpetuat per Carles IV fins a la Guerra del Francès⁵³³. Fou precisament Carles III qui utilitzà el breu període de pau a Europa a l'equador del segle per rearmar Espanya amb recursos de les colònies i afegir-se l'any 1779 a la Guerra de la Independència dels Estats Units d'Amèrica⁵³⁴. Aquesta política desencadenaria entre 1789 i 1808, ja sota el regnat de Carles IV el que Marichal ha anomenat la bancarrota de l'imperi (Marichal 2007:262-265). Malgrat això, sorprèn la resistència d'Espanya en comparació amb altres potències europees en un segle marcat per grans conflictes bèl·lics entre la Guerra dels Nou Anys (1688-1697) i la Guerra de Convenció Francesa (1797). Aquesta qüestió, com ja hem esmentat més amunt, té una relació directa amb la capacitat de mobilitzar recursos de tot tipus des de les colònies per a despesa militar, però també amb el nou sistema fiscal centralitzat. Precisament aquest nou model allunyat del sistema de tradició constitucional i pactista es reflecteix en els canvis introduïts en alguns territoris, com és el cas del Principat de Catalunya, mitjançant el Decret de Nova Planta i altres mesures relacionades que van permetre millorar l'eficiència recaptatòria, a més de controlar els monopolis fiscals, basant-se en una base imposable segons un cadastre⁵³⁵ (Delgado 2010:69). La seva implantació fou satisfactòria per les arques de l'Estat, tal i com es pot percebre en paraules de l'Intendent Castaños quan afirmà "No posee el rey en este

⁵³² Especialment amb l'agressiva política per recuperar territoris perduts en la Quàdruple Aliança de 1718 i poder coronar els seus fills amb Isabel de Farnesio, la seva segona esposa.

⁵³³ De fet, aquesta política fou continuada per Ferran VII durant la restauració borbònica, malgrat que aleshores s'enfrontà a les noves repúbliques americanes (Delgado 2010:64).

⁵³⁴ Aquesta iniciativa va ser presa sense preveure que aquest mateix procés es donaria precisament en el si del seu imperi pocs anys més tard.

⁵³⁵ Nou impost creat el 9 de desembre de 1715 per igualar la tributació d'Aragó, València i Catalunya amb la de Castella. Es tractava d'un impost únic que havia de substituir les diverses contribucions existents i que necessitava d'un estudi previ detallat per tal d'establir el repartiment de la quantitat total a recaptar. L'impost es dividia en real, gravant el patrimoni immobiliari i els préstecs, i personal, gravant el treball, la indústria i el comerç. La noblesa i el clergat n'eren exempts. Inicialment fou un impost molt oneros per a un territori empobrit per la guerra, però com que es va mantenir sense alteracions, a mesura que l'economia es va anar recuperant, la càrrega va esdevenir cada vegada més lleugera (Badenes 1991:13-14).

principado, y acaso en todos sus dominios, mejor alhaja que el tributo del Catastro, porque sobre pagarle el contribuyente con precisa proporción a sus fuerzas y posibilidad, no tiene el Erario el menor dispendio en su exacción”⁵³⁶. En aquest punt, s’obre un debat entre els historiadors al voltant de si la Nova Planta fiscal cal veure-la com un tribut de càstig o bé com un canvi institucional que suposà beneficis. Aquest interrogant provoca un dels nombrosos debats que genera el període, tal i com hem vist anteriorment i que segons el mateix Delgado, estan molt condicionats per apriorismes ideològics que fins avui han fixat dues posicions, recolzant-se en arguments bastant pobres empíricament. A partir d’aquesta qüestió els historiadors prenen postures oposades segons si interpreten que el nou model fiscal és una de les causes del creixement de l’economia i el comerç catalans a finals del segle XVIII o bé si, pel contrari, aquest condicionà i dificultà la recuperació que es donà posteriorment. Segons Pierre Vilar, aquest creixement econòmic no tingué lloc fins al regnat de Ferran VI⁵³⁷ i que Catalunya va saber beneficiar-se de les oportunitats que suposava l’obertura dels mercats interior espanyol i posteriorment americà promogut per Carles III, situació molt favorable per una economia de gran dinamisme des de la segona meitat del segle XVII⁵³⁸.

A més de les mesures exposades per millorar la capacitat de recaptar de l’Estat i que havia de començar a implementar José Campillo des de 1739, es va revisar la importància de l’aportació de les colònies a l’Hisenda. Tot i no modificar el seu pes fiscal, va caldre renovar les condicions del pacte amb una Reial Cèdula l’any 1751, malgrat que es va conservar el

⁵³⁶ AGS, Superintendència d’Hisenda, lligall 1430, Carta de Castaños a Múzquiz, Barcelona, 28/05/1766. Citat per Delgado (2010:69).

⁵³⁷ Vilar situa el punt clau d’aquest creixement entre 1756 i 1772, a cavall entre el final del regnat de Ferran VI, que morí l’any 1758, i el de Carles III i que es concretaria amb el Reglament de Lliure Comerç l’any 1778 i que culminà el procés de lliurecanvi iniciat al 1765.

⁵³⁸ Tal i com queda reflectit en els estudis que en els darrers anys han publicat historiadors com Albert García Espuche. Segons Espuche l’economia catalana viu un canvi de paradigma entre 1550 i 1640 degut a la creixent especialització econòmica i a la divisió regional del treball a escala catalana. Aquest fenomen és evident al segle XVIII, malgrat que cal remuntar-se fins a cent o cent cinquanta anys abans per trobar-ne l’origen. El resultat és la creació i consolidació d’una "corona" entorn de Barcelona, des de Vilanova i la Geltrú fins a Igualada, Manresa, Berga, Vic o Mataró (Garcia Espuche 1998).

pactisme com a base de la relació amb les Amèriques. En aquest sentit, l'increment de la despesa en marina, que va créixer un 60% anualment entre 1748 i 1759, i l'abandonament de la neutralitat espanyola a partir de 1756, va suposar una autèntica oportunitat d'introduir canvis estructurals en l'organització del comerç i les seves regulacions (Delgado 2010:77). Precisament el conflicte entre França i Gran Bretanya va ser l'ocasió perfecta per augmentar el comerç espanyol en un procés gradual que s'inicià amb la liberalització del comerç interior de vins, aiguardents i cereals i que culminà amb l'eliminació del monopoli de Cadis en el comerç amb Amèrica.

A partir de 1761 Carles III trencà la neutralitat espanyola i recuperà la política bel·licosa del seu pare Felip V⁵³⁹, fet que com s'ha pogut estudiar posteriorment, va resultar l'inici del declivi de l'Imperi Espanyol, ja que el monarca va sobrevalorar el poder de la seva marina alhora que va menystenir la marina britànica. El Tercer Pacte de Família suposà la primera gran pèrdua colonial espanyola, especialment perquè condicionà profundament les mesures que Ferran VI havia preparat per mantenir el control i l'estabilitat tant en els territoris peninsulars com d'ultramar.

⁵³⁹ Els Pactes de Família van ser tres aliances que la família Borbó va crear al llarg del segle XVIII per, mitjançant la unió de les branques francesa i espanyola, mantenir, recuperar i ampliar el seu domini en diversos territoris europeus, i amb l'objectiu principal de fer front conjuntament a la Gran Bretanya. Aquests pactes es van donar com a conseqüència del repartiment de poder i territoris de la Guerra de Successió Espanyola, amb el Tractat d'Utrecht l'any 1713. El Primer Pacte se signà entre Felip V i el seu nebot Lluís XV l'any 1733 amb la intenció d'entrar a la Guerra de Successió de Polònia recolzant el seu sogre Estanislau i fer front a Àustria, mentre que Felip V va veure l'oportunitat de recuperar Nàpols i Sicília, territoris perduts l'any 1713 i que en un futur serien governats pels seus fills amb la seva segona esposa Isabel de Farnese. El Segon Pacte es va establir entre els mateixos protagonistes en la Guerra de Successió Austríaca l'any 1743. Durant el regnat de Ferran VI s'aturaren aquests pactes, ja que el nou monarca optà per abandonar la política bel·licista del seu pare i iniciar el període de neutralitat que esmentàvem. En la correspondència entre Ferran VI i el seu germà Carles III es perceben els diferents punts de vista que sobre aquest assumpte ambdós mantenien, segons indica Delgado. El Tercer Pacte fou promogut per Carles III i reactivà la política bel·licista de nou contra Gran Bretanya, comportant que l'any 1763 la pèrdua de territoris a Florida i Brasil. Aquest pacte es recuperà amb l'entrada d'Espanya en la Guerra de la Independència dels Estats Units d'Amèrica l'any 1779, un cop duríssim per a la Hisenda que encara empitjorà més amb el regnat de Carles IV. En definitiva, Espanya es va veure durant tot el segle XVIII atrapada en el conflicte no resolt a Utrecht entre França i Gran Bretanya, en què la monarquia es va veure empesa per obligacions sanguínies, però que també va apostar clarament per una política exterior agressiva que va fer impossible recuperar la neutralitat l'any 1789.

Espanya decidí seguir l'exemple britànic i centrar la seva font de recursos en el comerç, que segons Craywinckel és el que fins aleshores marcava la diferència. Arrel d'aquesta iniciativa, Campomanes arribà a la conclusió que per poder desenvolupar aquest model marcadament comercial, calia tractar les Amèriques com a colònies i no com a províncies, tal i com havien fet fins aquell moment. La reforma de Campomanes necessità una inversió prèvia en el reforçament de fortificacions i baluards, a més de fer ús dels soldats més veterans i de posar a disposició més vaixells. Les mesures concretes es basaren en què aleshores els habitants de les colònies americanes passaven a ser contribuents, tant si pertanyien a classes privilegiades com no privilegiades. Aquest fet, que no agradà a la població, generà malestar especialment entre els criolls que no van entendre aquest canvi, esdevenint un dels detonants del procés cada vegada més accelerat de pèrdua d'aquests territoris. Paral·lelament a aquest procés, Esquilache inicià una gran reforma a la recerca de mitjans per fer més eficaç la gestió de l'imperi, localitzant els problemes i possibles solucions de l'administració. Una d'aquestes solucions va ser obrir paulatinament el comerç, trencant el monopoli gadità amb les Amèriques que s'inicià amb el decret de 1765, com a mesura que havia d'eliminar a més el frau i el contraban. El procés de liberalització del comerç volia crear un major flux de plata americana cap a Espanya que seria invertida de nou en despesa militar. Aquesta reforma llargament estudiada pels historiadors, posada en context, no és més que una iniciativa ja implementada prèviament a mode d'assaig en els territoris de l'antiga Corona d'Aragó per tal de crear un nou sistema de burocràcia i administració que permetés controlar, agilitzar i ampliar els ingressos de l'Estat. El sistema es consolidà precisament en la dècada de 1790, moment en què calia una major eficiència, just quan s'iniciaren els conflictes revolucionaris, tan a Europa com a Amèrica.

Fins aleshores, Espanya no s'endeutà per motius de guerra i seguí un camí molt paral·lel a la situació de la Gran Bretanya. Mentre les arquees de l'Estat eren plenes, les relacions amb les províncies americanes es mantingueren, però quan la Hisenda pública es veié afectada per la guerra i l'opció presa de política exterior agressiva sol·licitava més recursos per la guerra i, en

definitiva, més guerra per finançar la guerra, el pacte colonial va canviar les seves condicions. Cal entendre aquest fenomen com una nova mirada del monarca absolut i dèspota il·lustrat en relació a les possibilitats que brindava Amèrica per Espanya (Delgado 2010:84). Com a conseqüència d'aquesta nova política i visió colonial cal comptar com a grans fites l'any 1797 la Batalla del Cabo San Vicente, dins el marc de les Guerres Revolucionàries Franceses o de la Guerra contra la Convenció, i especialment l'any 1805 amb la Batalla de Trafalgar amb el resultat de la destrucció de gran part de la marina espanyola i per tant d'un comerç colonial que quedava a partir d'aleshores sense protecció (Marichal 2007 :262-265).

I.2.4.El reformisme borbònic

Tal i com ja hem esmentat anteriorment, el debat sobre la naturalesa i motivació de les reformes continua obert, així com els de l'abast de les mateixes. Per aquest motiu tractarem de revisar els principals punts a destacar de l'anomenat reformisme borbònic.

En primer lloc, recuperem de manera molt sintètica els objectius que el govern borbònic va prendre com a principals punts a reformar, segons Roberto Fernández (2009:23) i amb els quals coincidim:

- Política exterior: més protagonisme de les colònies americanes i el potencial internacional que això suposava.
- Forma i organització de l'Estat: s'opta per un model uniformitzant i centralitzador amb una administració més eficaç al servei de la resta de reformes.
- Economia: foment d'un model mercantilista, basat en la iniciativa privada amb l'empresarial estatal per al desenvolupament del mercat de manera que es pogués competir amb altres potències mundials.
- Societat: regeneració centrada sobretot en els valors, ja que la reforma volia igualment conservar l'estructura social tradicional i els privilegis. Promoció de l'actitud positiva envers el treball manual, de manera que s'involucrava les classes privilegiades i es reforçava el paper de la classe mitjana rural i urbana.

-Nou interès per la renovació i aprofundiment en els coneixements científics i culturals mitjançant institucions públiques i privades, com a principal recurs per superar el retràs i, sobretot amb una aplicació pràctica que pogués fer servei en termes de productivitat. Aquest programa conflueix cronològicament amb la Il·lustració i per aquest motiu s’hi relaciona, especialment en una vessant ètica en la cerca de la felicitat pública i per tant, en conseqüència, també privada.

Descrites les claus del programa de reformes del govern borbònic, a continuació analitzarem els fets concrets i com aquest programa es va dur a terme. S’ha anomenat tradicionalment “reformisme borbònic” al període iniciat l’any 1700 amb l’arribada de Felip V i la casa dels Borbons al tron espanyol i que finalitzà l’any 1808 amb les abdicacions de Baiona quan Carles IV i Ferran VII van cedir els seus drets successoris a Josep Bonaparte, iniciant-se la Guerra del Francès. Durant aquest arc temporal, el model d’Estat que s’implementà a Espanya es basà en un sistema de govern introduït per la nova dinastia, seguint el model francès de monarquia absoluta, centralista i uniformitzada⁵⁴⁰. El nou programa de govern es fonamentava en l’aplicació d’un conjunt de reformes inspirades en la Il·lustració que abastava tots els àmbits, que foren aplicades ja per Felip V i Ferran VI, però especialment per Carles III i en menor grau, per Carles IV.

Es pot dir que va ser durant el regnat de Felip V que s’establiren les bases per a la construcció de l’Estat borbònic, és a dir, el model d’Estat Modern fiscal-militar que hem descrit anteriorment. Trobem el seu origen en qüestions relacionades amb els tractats de pau de la Guerra de Successió⁵⁴¹ i que el nou monarca considerà un greuge per a Espanya. El rei

⁵⁴⁰ Aquest nou sistema de govern i model d’Estat suposà l’eliminació definitiva del sistema de monarquia composta, i en alguns territoris paccionada, de la dinastia dels Habsburg, desapareguda a Espanya amb la mort sense descendència de Carles II.

⁵⁴¹ Un cop acabada la Guerra de Successió Espanyola, finalment Felip V obtingué el tron a través dels Tractats d’Utrecht (1713) i Rastatt (1714). Amb aquesta resolució, es produïren importants pèrdues de territoris per a Espanya (diverses possessions a Itàlia, els Països Baixos, Gibraltar i Menorca), juntament amb la pèrdua del

impulsà aleshores tota una política d'aliances anomenada Pactes de Família entre les diferents branques de la dinastia borbònica, espanyola i francesa, que marcaren la política internacional durant gairebé tot el segle.

I.2.4.1.El canvi de model d'Estat

Mitjançant els Decrets de Nova Planta (1707-1716)⁵⁴², desaparegué definitivament la Corona d'Aragó, amb l'abolició de les institucions, lleis i constitucions dels diversos territoris que la composaven, en favor d'un sistema més centralista que seguint el model francès de Lluís XIV. Segons García Cárcel, la resolució d'aquesta guerra suposà el “triunfo de la España vertical sobre la España horizontal de los Austrias”, referint-se amb vertical al sistema absolutista amb poder total del rei, pel rei i pels seus representants triats per ell mateix, enfront del sistema horitzontal amb què s'ha relacionat els Àustries, caracteritzat per un govern parlamentari i pactista, en què el rei es veia obligat a negociar constantment amb els representants de la societat, de diversos orígens socials (García Cárcel 2002:114). A partir d'aleshores, el poder del rei esdevingué absolut i ilimitat. Només les institucions eclesiàstiques va fer ombra al poder reial, a més de la reaparició en alguns territoris d'un cert feudalisme, donat que el nou absolutisme en ocasions semblava molt lluny del dia a dia de pagesos i vilatans.

Cal tenir en compte que els pactes amb els Borbons van començar amb la centúria, destacant sobretot les Corts de 1702 amb pactes entre Felip V i els catalans, especialment amb el sector dels comerciants, de manera que es conciliaren part dels interessos d'ambdues parts (Fernández 2014:392). Alguns d'aquests pactes estaven relacionats amb l'obertura del comerç marítim a Amèrica amb dos vaixells anuals autoritzats, la concessió d'una gran companyia amb accions seguint el model de les companyies angleses o holandeses, un port franc per Barcelona, i diverses facilitats aranzelàries per a l'exportació als ports peninsulars, sobretot de

control del comerç amb l'Imperi d'Índies, per la concessió de l'*Asiento de negros* i el *Navío de permiso* a la Gran Bretanya (Albareda 2010:485).

⁵⁴² A Catalunya s'aplicà l'any 1716.

productes vinícoles. Per aquest motiu, Feliu de la Peña considerà que les corts de 1702 van ser “como quisieron los catalanes (y) fueron las más favorables que había conseguido la Provincia, porque consiguió la Provincia cuanto había pedido, moderado sólo el desinsacular” (Feliu de la Peña 1709 III: 492-494). Altres opinions com la del Braç Reial anaven en la mateixa direcció: “En pocas corts se hauran concedit... tan singulares gràcias y prerrogativas” (Bartrolí 1979: 75). També davant d’aquesta situació, el ministre Macanaz mostrava una certa desil·lusió, donat que era un dels principals defensors de les regalies i opinava que “lograron los catalanes cuanto deseaban, pues ni a ellos les quedo pedir ni al rey cosa especial concederles, y así vinieron a quedarse más independientes del rey que lo está el parlamento de Inglaterra” (Lafuente 1889 XII: 337). Malgrat que es van arribar a publicar recopilacions de les constitucions per tal de deixar constància pública de la seva vigència, l’entesa política entre les classes dirigents catalanes i Felip V de seguida es trencà, motivada també per una tradicional francofòbia dels catalans, especialment per la Guerra dels Segadors i els diversos setges de l’exèrcit francès en territori català, com els recents de Barcelona de 1691 i 1697.

En aquest context van prevaldre les qüestions econòmiques com a millor garantia per vincular-se a les economies britàniques i holandeses, amb estructures polítiques similars a les de la Corona d’Aragó. Malgrat que no queda clar el rumb que hagués pres Felip V en altres circumstàncies, ens referim a la introducció del sistema de govern absolutista, a Catalunya i durant les Corts els filipistes van defensar el manteniment dels furs, però el desenllaç de la guerra van canviar les condicions i l’absolutisme va resultar una peça clau en la construcció d’un estat centralista i unitari (Fernández Díaz 2014:397-398), amb la Nova Planta com a eina principal per abolir les tradicionals institucions catalanes. Tot i això, sembla que l’introducció de l’absolutisme era ja planificat i inevitable, com demostren fets com que ja l’any 1702 Felip V redissenya les Secretaries d’Estat i els Despatxos que quedaren establerts a partir de 1714 en cinc oficines independents amb una Secretaria d’Estat i un Despatx al capdavant de cadascuna: Estat, Justícia, Guerra, Hisenda, Marina i Índies (Capel-Cepeda 2006:202). També

l'any 1703, Jean Orry⁵⁴³ va proposar una nova organització territorial de tot l'Estat, introduint les Capitanies Generals i les Reials Audiències, a més de nomenar intendants o governadors en les províncies, en primer lloc en els territoris de la Corona d'Aragó mitjançant els esmentats decrets.

La Nova Planta va tenir efectes en tots els aspectes de l'organització de l'Estat, també en el fiscal i ja des del final de la guerra es posà en marxa el projecte d'implementació de la contribució única en els territoris de la Corona d'Aragó, i que posteriorment, mitjançant el cadastre d'Ensenada es va estendre també a Castella, sota supervisió dels Intendants de cada província (Capel-Cepeda 2006:209).⁵⁴⁴ A partir d'aleshores, fou l'administració central de l'Estat qui recaptà tot els impostos per posteriorment redistribuir-los, fet que suposà un canvi fonamental respecte a l'anterior ordre a la Corona d'Aragó. A més, s'introduí la moneda de Castella en tots els territoris, s'eliminaren les duanes interiors o "puertos secos", és a dir, entre Castella i Aragó, per tal de facilitar el comerç interior lliure i sense fronteres (Capel-Cepeda 2006:199). Un cop aplicada la contribució única als territoris que antigament formaven la Corona d'Aragó, el comte de Floridablanca, ja durant el regnat de Ferran VI, projectà introduir-la també a Castella, fet que suposà un fracàs i el manteniment de la disparitat d'impostos que allà es pagaven, malgrat un evident increment. Tant les qüestions fiscals, com administratives estaven destinades a l'augment de recursos disponibles en les arques de l'Estat per al rearmament naval i a crear un exèrcit permanent⁵⁴⁵, especialment en el context de

⁵⁴³ Jean Orry (1652-1719) fou un economista i polític francès, ministre de Finances i Secretari d'Hisenda de Felip V.

⁵⁴⁴ Aquest nou impost de contribució única, rebé diversos noms en cada territori, per exemple, equivalent a València, contribució única a l'Aragó o talla a Mallorca i és el que a Catalunya es coneix com Cadastre. Aquest impost gravava el consum i calia afegir-lo a les anomenades rendes generals o duanes i a les rendes estancades o estancs, és a dir, monopolis de l'Estat com la sal, el tabal, el timbre o paper segellat, etc.

⁵⁴⁵ Per augmentar el volum d'efectius de l'exèrcit, no només es comptà amb els voluntaris, sinó que també es desenvolupà un nou sistema de lleves, que incloïa l'anomenat "reclutamiento de vagos", a més de les quintes, és a dir, el reclutament d'una cinquena part dels joves útils de cada província i que s'aplicà per imposició. Aquest darrer sistema resultà molt impopular, degut a diverses causes però especialment per les corrupcions i abusos que es donaven en els sorteigs.

política exterior agressiva que desenvoluparen Felip V i Carles III, a més de la necessària protecció del comerç colonial.

I.2.4.2. Política exterior agressiva

Felip V (1683-1746), durant el seu regnat (1700-1746), inicià una política exterior agressiva a partir de 1717, posant en dubte els acords d'Utrecht i Ratstatt i amb l'objectiu de recuperar els territoris italians perduts amb els esmentats tractats. La iniciativa fou de la segona esposa del rei, Isabel de Farnese (1692-1766), juntament amb el ministre Alberoni. D'aquesta manera, Farnese podria oferir territoris on governar als seus fills amb el monarca, desplaçats pels primers fills del rei amb Maria Lluïsa Gabriela de Savoia (1688-1714) en la línia successòria; i més concretament, que l'infant Carles, qui seria posteriorment Carles III (1716-1788), regnés en el ducat de Parma, Piacenza i Toscana. Només tres anys després de la pau, s'iniciaren les empreses per a la conquesta de Sardenya i l'any següent la de Sicília (Capel; Cepeda 2006:217). Després de diversos intents fallits de pacte, per exemple en diversos acostaments a l'Imperi Austríac, s'arribà al Primer Pacte de Família el novembre de 1733, entre els representants de Felip V i Lluís XV, amb motiu de la Guerra de Successió de Polònia, que acabà amb el Tractat de Viena de 1738 i la proclamació de l'infant Carles com Carles VII de Nàpols. El Segon Pacte de Família arribà l'any 1743 arrel de la Guerra de Successió Austríaca en què de nou Lluís XV buscà el recolzament de Felip V. Malgrat que el darrer va morir l'any 1746 en plena guerra, Ferran VI (1713-1759) negocià la pau amb el Tractat d'Aachen amb la confirmació de Carles com governant dels regnes de Nàpols i Sicília, mentre que el seu germà Felip obtenia els ducats de Parma i Piacenza.

La situació canvià durant el regnat de Ferran VI (1746-1759), ja que el seu projecte polític buscava mantenir la neutralitat de la monarquia en els assumptes europeus, de manera que pogués centrar-se en la reconstrucció interior de l'Estat, tenint en compte que en les dècades anteriors havien viscut els quinze anys de la Guerra de Successió Espanyola, a més de la postguerra i immediatament després les contínues empreses dins l'esmentada política

exterior, situació encara més tensa si tenim en compte que es trobaven en ple procés de reorganització de l'Estat. Per aquest motiu, el nou monarca, ordenà la destitució dels antics ministres, molts d'ells encara francesos i nomenà un nou govern reorganitzant els Ministeris, amb el marquès de la Ensenada al capdavant de les Secretaries d'Hisenda, Guerra, Marina i Índies i José de Carvajal i Lancaster, com a secretari d'Estat. D'aquesta manera, Ferran VI i el seu govern situaren la Pau com a nucli del seu programa, presentat per Ensenada l'any 1751, acabant així amb els conflictes italians.

Cal tenir en compte però que Ferran VI i la seva neutralitat armada no eren fruit d'idees pacifistes, sinó que era un pas estratègic necessari per a Espanya, en un moment en què s'anava allunyant del nivell de recursos i el control de l'Atlàntic de França o Gran Bretanya i per tant, calia descansar, estalviar, reflexionar i reorganitzar en conseqüència. Només d'aquesta manera era possible el rearmament de l'exèrcit i de la marina a nivell intern per reforçar l'estatus de l'Imperi en aquell context i amb aquest objectiu també es crearen certes reformes. Per exemple, era necessari assolir una quantitat de recursos econòmics de manera regular per tal de finançar l'esmentat rearmament i per aquest motiu s'inicià l'anteriorment descrit i ambiciós programa de reformes fiscals basat en la contribució única. Per tant, l'acció política estava destinada a assegurar el domini i el comerç a les Índies, fet que es va reforçar amb un seguit de tractats i aliances com el Tratado de Límites (1750) entre Espanya i Portugal⁵⁴⁶ o el Tractat de Madrid (1750) en què es cancel·là l'Asiento de negros establert al Tractat d'Utrecht. Pel que fa a la política de pacificació a Itàlia, es signaren el Tractat d'Aranjuez l'any 1752 entre Espanya i l'Imperi Austriac i inclús Concordat amb la Santa Seu de 1753⁵⁴⁷. Després de la mort de Carvajal i la caiguda en desgràcia d'Ensenada (1754), el nou govern va ser encapçalat per Ricardo Wall, fins aleshores ambaixador a Londres, que esdevingué secretari d'Estat, amb una línia d'actuació similar. En esclatar la Guerra dels Set

⁵⁴⁶ El tractat va ser anul·lat l'any 1761, però reactivat al 1777.

⁵⁴⁷ Aquest tractat tancà finalment el conflicte amb el Papa iniciat al 1709, en plena Guerra de Successió.

Anys l'any 1756, la posició de neutralitat de Ferran VI fou mantinguda malgrat les dificultats, generades sobretot pels atacs de la marina britànica a vaixells espanyols a l'Atlàntic.

Pel que fa al regnat de Carles III⁵⁴⁸ (1759-1788), es va iniciar després de la mort sense descendència de Ferran VI, i amb l'arribada de Carles des de Nàpols acompanyat dels seus homes de confiança italians⁵⁴⁹ com el marquès d'Esquilache, secretari d'Hisenda i Guerra i posteriorment el marquès de Grimaldi, com a secretari d'Estat que substituï Ricardo Wall. La creació d'aquest nou govern suposà una nova arrencada, la més important, per a les reformes d'inspiració il·lustrada, de manera que Carles III esdevingué el paradigma del que s'ha anomenat despotisme il·lustrat o absolutisme il·lustrat, a més de reactivar l'agressiva política exterior iniciada pels seus progenitors i aturada pel seu germanastre, amb l'objectiu de mantenir el control de les colònies americanes, així com el comerç i els recursos que això suposava.

L'equip encarregat de dur a terme les reformes estava encapçalat per José Moñino, conde de Floridablanca, juntament amb altres ministres reformistes. Malgrat la reactivació del programa i l'execució de gran part del pla de govern, altres qüestions van mostrar les contradiccions que aquest contenia, començant per reformar un Estat sense modificar en absolut l'ordre social tradicional. Un primer exemple el trobem en l'implementació de la contribució única que quedà en mans d'Esquilache en el govern carolí, assumpte per al qual inclús es creà una comissió, la Junta del Catastro, dedicada en exclusiva al seu impuls. No oblidem que el seu objectiu era la major recaptació per a les arques d'Hisenda. Per aquest motiu, l'any 1763 el monarca decidí importar d'Itàlia la loteria amb finalitats de beneficència. Altres reformes foren fonamentals per a les infraestructures, especialment en l'àmbit urbà⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ Fill de Felip V i la seva segona esposa Isabel de Farnese. Carles ja tenia experiència de govern, ja que anteriorment havia estat duc de Parma i rei de Nàpols, amb el títol de Carles VII, territoris als quals va renunciar per accedir al tron espanyol.

⁵⁴⁹ El fet que els ministres de la corona fossin estrangers fou un dels detonants de la crisi de 1766, coneguda com el Motí d'Esquilache.

⁵⁵⁰ Sobretot en el cas de Madrid, fet que li va permetre al monarca ser conegut amb el sobrenom de "el mejor alcalde de Madrid".

com la millora de l'enllumenat, el clavegueram i els desaigües, també a Barcelona. Moltes d'aquestes mesures introduïen a més una component relacionada amb l'higienisme més incipient i per aquest motiu es crearen algunes normes addicionals per tal de corregir la indumentària, com per exemple les prohibicions de vestir grans capes i barrets d'ala ampla, fet que a més permetia una millor identificació dels delinqüents i evitava que s'hi poguessin amagar les armes (Capel-Cepeda 2006:268). Aquesta mesura desencadenà la revolta a Madrid coneguda com el Motí d'Esquilache, ja que fou aquest ministre qui la ordenà. Molts madrilenys van sortir als carrers farts de les lleis i restriccions que imposava el ministre, que a més era estranger. Tot i la motivació exposada, és evident que cal relacionar-la amb una crisi de subsistència de les capes més humils de la societat a causa d'un augment del preu del pa degut a les males collites, però també a l'aplicació d'un nou decret de 1765 que regulava la liberalització del mercat del gra, i en el qual no es contemplava la limitació del preu màxim (Domínguez Ortiz 2005:95). Un cop es controlà la situació, el monarca anul·là el decret, substituï Esquilache i rebaixà el preu del pa, malgrat que les revoltes s'havien estès a altres ciutats espanyoles⁵⁵¹. Altres conseqüències indirectes d'aquest motí es poden relacionar amb l'increment de la participació popular en les decisions municipals i la creació de nous càrrecs com els alcaldes de barri, malgrat que de seguida foren ocupats pels estaments privilegiats. També ho fou l'expulsió dels jesuïtes d'Espanya amb la Pragmàtica Sanció de 1767, acusant-los d'instigar la revolta, procés que finalitzà després de les pressions que Carles III exercí sobre el Papa amb la dissolució de l'orde l'any 1773⁵⁵².

⁵⁵¹ Pocs anys després d'aquests fets, es dona un cas similar a Barcelona conegut com els Rebomboris del Pa, considerada la primera revolta popular d'importància en terres catalanes des de la fi de la Guerra de Successió. L'episodi fou motivat també per l'augment del preu del pa el 28 de febrer de 1789, és a dir, una altra crisi de subsistència.

⁵⁵² En circumstàncies com aquestes es destaca una de les qüestions clau respecte a l'absolutisme a Europa, la tensió entre el poder Papal i el dels monarques absoluts i les competències de cadascú en alguns assumptes d'Estat. La corrent que defensava la preeminència del monarca i de les mesures per dur-la a terme és el que es coneix com regalisme, del qual ens ocuparem més endavant amb profunditat.

Per últim, el regnat de Carles IV (1788-1808) estigué marcat per l'impacte de la revolució francesa i el seu desenvolupament, pel desgast de l'exèrcit i les finances de l'Estat pels continus conflictes en què es participà, especialment a ultramar i el desafiament que representà l'any 1799 la pujada al poder de Napoléon Bonaparte. Davant aquesta situació, Floridablanca ordenà una situació d'alerta que el portà a la creació d'un cordó sanitari a la frontera pirenaica per evitar el contagi revolucionari.

Aquesta situació de pànic respecte a França no és exagerada si repassem la successió dels fets a les darreries del segle XVIII, començant per la Revolució i l'execució de Lluís XVI, cap de la Casa dels Borbons; poc després amb la Guerra del Rosselló (1793-1795), també coneguda com la Guerra Gran contra la França revolucionària, que suposà un gran desastre per a l'exèrcit; l'any 1796, Carles IV i el ministre Godoy van voler donar un gir a l'estratègia política de l'Estat i s'aliaren amb França, decisió que els obligava a participar de nou d'una guerra, en aquest cas contra la Gran Bretanya (1796-1802), una altra gran desfeta per a la monarquia i una nova crisi per a la Hisenda Reial que s'intentà pal·liar amb la desamortització de Godoy; a continuació una segona guerra contra Gran Bretanya en què la flota espanyola va ser derrotada per la britànica amb l'almirall Nelson al capdavant a Trafalgar l'any 1805, fet que suposa la definitiva crisi de la monarquia absoluta borbònica.

En aquesta situació, s'arribà a la Conjura del Escorial al novembre de 1807 i posteriorment al Motí d'Aranjuez al març de 1808 en el qual Godoy perdé el poder i Carles IV es veu obligat a abdicar en favor del seu fill Ferran VII. Només dos mesos després se signaren les abdicacions de Baiona mitjanant les quals se cedí la corona a Napoleó Bonaparte, qui alhora la cedí al seu germà Josep I Bonaparte, fet que suposà l'inici de la Guerra del Francès (1808-1814). El retorn de Ferran VII no es produí fins l'any 1814, amb la restauració de l'absolutisme fins a la seva mort l'any 1833⁵⁵³ (Capel-Cepeda2006:289).

⁵⁵³ Amb l'interval del Trienni Liberal (1820-1823).

I.3. Demografia, agricultura i sectors econòmics

I.3.1. El creixement demogràfic

Resulta interessant el contrast entre l'economia i les condicions de vida que es donaven i podríem imaginar en una Catalunya de guerra i postguerra del conflicte successori, i les condicions de gran vitalitat que es perceben en l'economia catalana al llarg del segle. Les mostres de bonança de finals del segle XVII van retornar a la dècada de 1720, de manera que podem dir que la guerra va aturar, però no eliminar, la tendència creixent de finals del segle XVII, ja que a partir d'aleshores les forces productives no van parar de créixer. Una primera mostra ens la dona la demografia, ja que el creixement de població va ser espectacular, d'entre 600.000 o 700.000 l'any 1717 a 1.000.000 d'habitants aproximadament al 1797, fet que demostra un creixement de l'economia proporcional. El fet de passar a una economia de mercat, i ja no només de consum, suposà un salt qualitatiu que responia a la introducció d'algunes fórmules pròpies d'un capitalisme incipient (Fernández Díaz 2014:400).

A tota Europa, al llarg del segle XVIII es va mantenir una tendència contínua de creixement de població, causada principalment pel descens de l'índex de mortalitat, superat per la natalitat, però també per les reformes agrícoles que a continuació ens ocuparan i que milloraren la dieta, en qualitat i quantitat. A Espanya malgrat un considerable i continu augment de població al llarg de tot el segle, es va mantenir un model demogràfic d'antic ordre. A més de la reducció de les crisis de subsistència per l'increment de les grans extensions de terra cultivades, cal afegir una discreta introducció de mesures de caire higienista (Capel-Cepeda 2006:56). Tampoc podem oblidar que des de 1714 fins a 1793 no es va donar cap conflicte bèl·lic en el territori, ni catàstrofes naturals. Les estadístiques així ho demostren, ja que la població espanyola peninsular passà de 7,6 milions el 1717 a 10,5 milions

el 1800⁵⁵⁴. En aquest cicle van ser importants les mesures implantades pels Borbons, que podem considerar part de les reformes, seguint el principi il·lustrat en què si la població augmenta, hi haurà un increment de mà d'obra i per tant un augment de producció, fets que van tenir lloc, malgrat que continuaren donant-se algunes crisis de subsistència. Alguns exemples d'aquestes reformes són els privilegis per a les famílies nombroses o la colonització de terres despoblades, amb el poblament de Sierra Morena coordinat per Pablo de Olavide i amb la participació molt activa d'Antoni de Capmany.

I.3.2. Agricultura i reforma agrària

“¿Qué nación hay que la primera de las artes no sea la más atrasada de todas?”
Jovellanos, *Informe del Expediente de Ley Agraria*, 1794.

L'agricultura continuava sent la principal activitat econòmica de l'Estat amb un 90% de la ocupació total (Anes 1975:92). Al llarg del segle s'experimentaren algunes millores respecte alguns cultius, també de tipus tècnic i altres, malgrat que el canvi més important resultà l'augment de terres conreades. Tot i això, el creixement de l'agricultura no va ser suficient, ja que era constantment superat per l'augment de la població. Només en algunes províncies, les millores en l'agricultura resultaren eficaces i suficients, especialment a València i a Catalunya, on la renovació fou vertaderament significativa i renovadora, sobretot pel que fa a la vinya (Anes 1975:164). Altres conreus, d'origen americà, s'introduïren en aquest període, integrant-se definitivament en la base de la dieta, com són el blat de moro i la patata, especialment a Galícia i la zona del Cantàbric (Anes 1975:190). Davant el problema agrari, els il·lustrats integrants dels diversos governs reformistes provaren de portar a la pràctica una Llei Agrària que va ser objecte de discussió durant més de vint anys i que mai es va arribar a concretar,

⁵⁵⁴ Evidentment amb un creixement desigual entre regions i províncies, amb una duplicació del volum de població en zones perifèriques.

entre d'altres motius, perquè posava en dubte certes bases de l'Antic Règim i el seu ordre social i de propietat de la terra⁵⁵⁵.

A l'Espanya del segle XVIII, la terra continuava essent la base de la producció a més de la principal font de riquesa. Aquesta qüestió, més pròpia d'un sistema feudal, és veu reflectida en l'ocupació de la població activa: per exemple, l'any 1797 el sector agrícola espanyol ocupava de mitjana el 65% de la població, especialment destacat en els territoris de l'antiga corona de Castella on el percentatge s'enfilava fins el 80%. Les causes eren molts diverses, però estaven lligades sobretot a qüestions d'ordre social i de propietat de la terra pròpies de l'Antic Regim, amb un model senyorial. La majoria de terres productives es trobaven en règim senyorial, amortitzades, és a dir, que no es podien comprar ni vendre, eren en *mans mortes*. Es tractava de propietats de l'Església, dels municipis o de la noblesa, i per tant hereditàries, a més de certes classes enriquides. Tot i que com acabem de descriure, la majoria de propietats es regien encara i des de l'Edat Mitjana segons un sistema d'emfiteusi, també es donava la propietat lliure amb un sistema d'alous, ja fos de domini complet o bé de domini útil, és a dir, amb dret d'ús.

D'aquesta descripció es desprèn que l'explotació de la terra tenia pocs models de funcionament. Podia exercir-se a llarg termini continuant amb l'emfiteusi i amb un traspàs de primogenitura, molt propi de la Corona d'Aragó; a curt termini, el més habitual a Castella i que generava que els pagesos no es preocupessin en excés de la millora dels conreus; i per últim, els jornalers que treballaven segons les necessitats del propietari, un sistema molt més emprat al sud que al nord de la península. La distribució dels jornalers per la geografia

⁵⁵⁵ La major part de la terra es trobava en mans de la noblesa, de l'Església o dels Ajuntaments i per tant fora del mercat per a la possible compra dels interessats a treballar-les. En cas que n'hi haguessin, generalment tenien preus massa alts per a les seves possibilitats. A més, les rendes que produïa l'agricultura no es reinvertien en el camp sinó en altres despeses dels seus propietaris, anteriorment esmentats. A aquestes qüestions, cal afegir que en cas que es produïssin excedents, difícilment eren prou quantiosos per reinvertir-los (Giménez 1996:105).

espanyola ens mostra que la continuïtat del sistema feudal era més o menys accentuada segons les regions.

El tipus d'agricultura, les seves característiques, les tècniques i recursos disponibles i els conreus més habituals, ens permeten comprendre que es tracta d'un sector certament endarrerit respecte a altres països europeus, a més de l'esmentat problema de la propietat de la terra i de l'escassa producció que impedia deixar enrere definitivament l'agricultura estrictament de subsistència i autoconsum. Altres qüestions, cal cercar-les en l'ús d'eines tradicionals i un sistema de treball comunitari basat en el guaret i lligat a la ramaderia. Tot i això, cal tenir en compte que en algunes regions sí que es van millorar les tècniques i s'introduïren certes innovacions tecnològiques, sobretot a la costa mediterrània i cantàbrica, com nous adobs, rotacions sense guaret, canalitzacions que afavoriren el regadiu o l'especialització en certs conreus. A Catalunya destacaren especialment la vinya i l'olivera per a l'obtenció d'olis, vins i aiguardents, productes aptes per al comerç i especialment concentrats en les comarques del sud i més occidentals del territori, des del Garraf, Penedès, camp de Tarragona, Priorat o Terra Alta. Malgrat que la reforma agrària va ser una qüestió central en els diversos governs borbònics al llarg del segle, especialment durant el regnat de Carles III, mai van definitives ni es pal·liaren els diversos problemes que l'estat del sector agrari representaven. Part dels conflictes s'agregaren a tota Espanya quan l'augment demogràfic no es va correspondre amb l'augment de la producció agrària. Quan el primer factor superà el segon, les crisis de subsistència esdevingueren habituals.

I.3.3 Els sectors econòmics a Catalunya

I.3.3.1.El sector agrícola

El sector agrícola a Catalunya va viure un període de creixement des de la dècada de 1660, més evident a partir de 1680, i que es va reactivar acabada la Guerra de Successió amb una millora progressiva i constant al llarg del segle XVIII. Les causes en aquest cas són diverses,

com veurem a continuació. En primer lloc, un element significatiu fou l'augment de la producció basat en ampliar les terres de conreu amb la recuperació de propietats abandonades o amb la rompuda de terres de bosc on es plantaren sobretot blat, vinya⁵⁵⁶ i olivera. Aquest, va ser reforçat per un segon factor, la intensificació de l'explotació agrícola, consistent en la introducció de millores tecnològiques com millors adobs, nous models de rotació de conreus o l'expansió del regadiu. Per últim, cal afegir l'especialització dels conreus amb un clar objectiu comercial. Malgrat que el blat va continuar essent la base de l'alimentació per excel·lència, es van introduir com a productes fonamentals els conreus de blat de moro i patata, amb un creixement important també de l'arròs. Cal esmentar també l'olivera a l'Empordà, les Garrigues, la Segarra i l'Urgell, a més de productes destinats a un ús industrial com la morera i el cànem. Aquesta especialització creà com a conseqüència, una xarxa o mercat interior a Catalunya d'intercanvi de productes que observem ja a les darreries del segle XVII i que continua amb gran vitalitat durant tot el segle XVIII. Tot i això, de cara al comerç el conreu més destacat va ser la vinya, tant al Maresme com a les comarques costaneres des del Garraf cap al sud, on es produïen varietats de vi de baix preu aptes per al consum diari però també per a la fabricació d'aiguardents, base de l'exportació catalana cap a ultramar.

En l'agricultura catalana, aquesta gradual millora i evolució no suposà massa conflictes, ja que malgrat els canvis, ordre social no es va veure afectat i mantingué els privilegis propis de l'Antic Règim o inclús d'un règim senyorial mantenint l'emfiteusi. Això només canvià a les darreries del segle amb la posada en dubte del sistema, sobretot per part dels propietaris que

⁵⁵⁶ L'ampliació del volum de terres destinat al conreu de vinya fou possible especialment mitjançant l'establiment de colons amb contractes de rabassa morta, en els quals perdurava l'emfiteusi, però amb el requisit que el contracte quedava anul·lat en morir dos terços dels primers ceps plantats. Al llarg del segle XVIII, amb l'augment de la producció i del valor de les terres, els propietaris reivindicaren que l'allargament de la vida dels ceps gràcies a les innovacions tècniques els perjudicava. Finalment l'Audiència de Barcelona manifestà l'any 1756 que el contracte quedaria inhàbil quan morissin els ceps o passats cinquanta anys de la celebració de l'esmentat contracte.

es dedicaren a la vinya. El creixement anteriorment descrit va suposar un augment de la riquesa al camp, sobretot per l'increment dels preus que portà una acumulació de capital destinada a la reinversió en el camp i la indústria, així com al consum de productes fabricats a les ciutats, tant industrials com comercials, comportant evidentment un consum sumptuari, en el qual hauríem d'incloure les peces d'art. D'aquesta manera entenem com la reforma agrària resultava fonamental, no només per crear excedents i evitar les crisis de subsistència, sinó perquè els beneficis podien reinvertir-se i desenvolupar altres activitats, pròpies del que avui anomenariem sectors secundari i terciari.

Tal i com es pot observar en les dades publicades al cens de Floridablanca, Catalunya va ser una de les zones perifèriques amb el major i més continu increment demogràfic⁵⁵⁷. Tot i això, es pot afirmar que aquesta tendència no va ser igual a tot el territori: es van repoblar especialment grans territoris a les comarques de Lleida; el contrast entre les comarques de la meitat sud de Catalunya, molt més dinàmiques, amb les del nord es va fer més palès; l'augment demogràfic es percep especialment en la costa i les grans ciutats, especialment a Barcelona i les comarques més properes, com el territori més proper al mar del que avui àrea metropolitana, sobretot el Llobregat i al Maresme; immigració francesa sobretot a partir de 1789, exiliats de la Revolució Francesa; l'aparició de crisis que aturaren el creixement demogràfic, són causades pels conflictes bèl·lics de finals de segle amb França i Gran Bretanya.

I.3.3.2.El sector industrial

Quan parlem d'indústria en època de l'Antic Règim, hem de tenir present que es tracta d'un sector integrat encara per petits tallers artesanals, controlats mitjançant un sistema de

⁵⁵⁷ La població a Catalunya va créixer de 515.675 habitants l'any 1717 fins a 899.287 l'any 1787, segons el cens de Floridablanca. A més cal afegir-hi a mortalitat infantil més baixa d'Espanya. A la resta de l'Estat, les dades no mantenen la mateixa tendència, ja que l'índex de mortalitat continuava essent elevat.

monopoli⁵⁵⁸, per corporacions gremials de tipus medieval. Aquest sistema implicava una falta de competència i per tant poca innovació en les tècniques de producció a més de la baixa qualitat d'alguns productes. A Espanya s'introduïren mitjançant reformes borbòniques diverses iniciatives per millorar aquesta indústria, ja fos l'anomenat *putting out system*⁵⁵⁹ o sistema domèstic, o bé la creació de manufactures reials per part de l'Estat, una iniciativa d'origen francès, amb espais que eren semblants a grans tallers que no pas indústries i que a més es dedicaven especialment a productes sumptuaris o a la fabricació d'armament.

La indústria, tal i com veurem més endavant respecte del comerç, era un sector directament dependent de l'agricultura, ja que per una banda en el *putting out system* les famílies treballaven en la producció artesanal en els períodes de descans de la terra i d'altra banda⁵⁶⁰, perquè la inversió en nous negocis només era possible mitjançant una certa acumulació de capital agrari. Tot i aquestes mesures, el sistema gremial continuà essent majoritari i imperant, controlant la producció, els preus, la qualitat i la competència. Com que controlaven tant els negocis dels seus agremiats com l'aparició de nous tallers, van mantenir en funcionament aquest sistema de producció i la seva jerarquia, és a dir, que tenien un paper destacat tant en l'ordre econòmic com social. Precisament, el seu paper destacat en el manteniment de l'ordre social, no va despertar recels en la monarquia, qui va cercar altres sistemes per saltar-se algunes restriccions gremials, augmentar la producció i equilibrar la balança d'exportacions respecte a l'enorme volum d'importacions, objectius que havien

⁵⁵⁸ No es podia exercir un ofici sense estar agremiat al gremi, col·legi o societat pertinent. No només no es gaudia de la protecció ni els privilegis d'aquests, sinó que suposava una denúncia i la prohibició de realitzar la tasca o ofici propi.

⁵⁵⁹ El *putting out system* consistia en què un comerciant o inversor capitalista facilités la primera matèria i les eines a uns camperols que treballaven per a ell en els mesos de descans agrícola des de la seva pròpia casa, confeccionant-li un producte que després venia, sobretot, en el mercat colonial a preu lliure. s'eludia el control dels gremis, s'augmentava la producció, es reduïen els preus i es satisfia la demanda creixent de mercaderies. en el cas del *domestic system*, el propi artesà feia d'empresari i treballava al marge del control gremial.

⁵⁶⁰ Tal i com veurem en parlar de les reformes impulsades per Campomanes. Precisament la seva idea de "indústria popular" es correspon amb aquest tipus de taller domèstic i familiar, rural i amb pocs treballadors i poques màquines que era el *putting out system*.

d'assolir les noves fàbriques reials que s'implantaren a molts territoris de l'Estat, en aquest cas, sempre metropolità, ja que el seu principal destí i clientela era l'altra meitat de l'Estat, la colonial. Moltes d'aquestes indústries, malgrat l'alta qualitat dels seus productes no van assolir l'èxit previst, degut als escassos beneficis que obtenien respecte a les despeses que suposava mantenir-les en funcionament, i especialment a la falta de mercats sòlids que assumissin la producció. No podem oblidar que la seva creació no es deu a una demanda existent, sinó que des del govern de l'Estat es va creure que si creaven el producte i una oferta regular, la demanda apareixeria paulatinament. A més d'aquestes noves fàbriques reials, també se'ls concedí aquest nom a algunes manufactures privades que ja existien en diversos territoris.

A Catalunya l'augment demogràfic i agrícola, als quals també se'ls afegí també el del comerç, van suposar canvis en la producció i en el sistema habitual d'organització gremial. A mesura que el sector anà prenent rellevància, s'observa un lent però constant pas a l'aparició de les manufactures, al marge del sistema gremial. Aquest procés s'estén al llarg de tot el segle i s'inicia ja a les darreries del segle XVII amb un incipient mercat colonial i les conseqüents mesures proteccionistes; posteriorment, a partir de la dècada de 1730, van aparèixer les primeres fàbriques d'indianes que transformà el sector allunyant-se poc a poc de la producció tradicional; des de 1756 es percep una major llibertat de comerç, el que permet establir més mercats i vies comercials i un acostament al comerç amb les colònies americanes; l'expansió definitiva s'assolí amb ampliació de la llibertat de comerç l'any 1765 i sobretot amb el Decret de Lliure Comerç de 1778 que desembocà amb el major desenvolupament del sector i la llibertat de treball en molts oficis que inicià el declivi definitiu del sistema gremial, especialment clar en el sector tèxtil tradicional clarament superat per les noves manufactures⁵⁶¹; posteriorment s'entrà en una etapa de crisi que ja es va percebre a partir de

⁵⁶¹ Fet que també succeirà contemporàniament en el sector artístic amb el declivi dels gremis i col·legis per causa de la llibertat d'oficis i l'aparició d'escoles i acadèmies, qüestió en la que ens centrarem en el següent bloc.

1789 amb la Revolució Francesa, les Guerres de la Independència dels Estats Units i la mort de Carles III i que es concretaren a partir de 1793 amb la Guerra Gran contra França, la guerra contra la Gran Bretanya i el gran desastre de Trafalgar l'any 1805 i la Guerra del Francès al 1808.

Entre els sectors tradicionals que es van veure afectats a Catalunya pel procés anteriorment descrit, trobem per exemple la indústria de la seda que va quedar reduït a zones rurals, lluny de les zones industrialitzades per falta de matèria primera; el paper i el ferro van perdre gran part dels mercats interiors, mantenint part de la producció destinant-la al comerç exterior; la naval, estretament relacionada amb el comerç marítim català, es veié perjudicada per haver mantingut l'estructura organitzativa tradicional i la impossibilitat d'adaptar-se als nous temps els conduí a la crisi, especialment durant la Gran Guerra; per últim, la indústria de la llana que a mitjan segle XVIII va viure una important expansió per efecte del *putting out system*, va decaure a partir de 1778 ja que el comerç va dedicar-se a altres sectors més adaptables als nous temps. En canvi, altres nous sectors industrials que es van saber reciclar com la indústria del cotó que va saber controlar la producció, funcionar fora d'un gremi, introduir una certa mecanització, van saber pal·liar la falta de matèria primera amb el comerç colonial i amb la introducció de nous conreus, i van aconseguir un producte apte per al consum i competitiu amb les importacions. La qüestió colonial va ser fonamental en aquest sector, ja que importaven les matèries primeres, teixien i estampaven en el territori i després exportaven i venien a les colònies. A partir de l'Ordenanza de 1767⁵⁶² moltes fàbriques petites van desaparèixer, malgrat semblar una qüestió negativa, cal esmentar que amb la creació l'any 1772 de la Companyia de Filats de Cotó s'establí una infraestructura per la filatura definitiva, que va rebre de part dels grans industrials barcelonins del moment un gran impuls des de

⁵⁶² Aquesta *Ordenanza* de 1767 indicava que només eren reconegudes oficialment com a fàbriques aquelles manufactures amb dotze o més telers, de manera que les menors van perdre legitimitat i importància, moltes van ser condemnades a la desaparició.

1783. Aquesta etapa es perllongà fins a la Guerra Gran, moment en què el capital del comerç va haver de dedicar-se especialment a la guerra. Tot i això, el sector cotoner va continuar més enllà de 1814, especialment per efecte de l'aparició d'una nova classe de burgesia industrial que dècades més tard engegarien la Revolució Industrial a Catalunya.

I.3.3.3.Desenvolupament de manufactures i gremis

“En los gremios de artesanos hay poquísima enseñanza. Falta dibujo en los aprendices, escuela pública en cada oficio y premios a los que adelantes o mejores la profesión. Todo es tradicional y de poco primor en los oficios, por lo común. [...] El fomento de las artes es incompatible con la subsistencia imperfecta de los gremios: ellas hacen estanco de los oficios, y a título de ser únicas y privativas, no se toman la fatiga de esmerarse en las artes, porque saben bien que el público los ha de buscar necesariamente, y no se para a discernir sus obras. Los que tienen afición a tales oficios, no los pueden ejercitar privadamente sin sujetarse al gremio; y eso retrae a muchos, que en las casas trabajarían acaso mejor; y esta concurrencia abarataría la maniobra, y estimularia a su perfección.”

Campomanes, *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, 1774.

És evident la constant preocupació pel foment de la indústria per diversos motius, tot i que es percep com una qüestió essencialment de tipus mercantilista. La millora del producte propi cercava reduir el nivell de despesa en productes forans i introduir avenços tecnològics, i així equilibrar la balança importacions-exportacions (Fernández Díaz 1996:72). Per aquest motiu, es desenvoluparen reformes proteccionistes que afavorissin alguns sectors econòmics bàsics⁵⁶³, per exemple amb la creació de Reales Fábricas.

Tot i l'intent reformista i dirigista que proposava l'Estat, la producció de productes manufacturats es feia dins de tallers artesanals organitzats en gremis, estructura fonamental de l'organització social i econòmica en el cas de Catalunya, especialment pels drets i privilegis dels quals gaudien amb antic ordre constitucional. Aquestes corporacions van ser durament criticades per diversos reformistes, encapçalats per Campomanes com veurem més endavant,

⁵⁶³ Aquestes reformes proteccionistes seguien el model francès impulsat per Colbert en dècades precedents, durant el regnat de Lluís XIV.

ja que consideraven que impedièn la introducció d'innovacions, no permetien l'augment de productivitat, controlaven un monopoli i impedièn la competència. Aquest és un dels debats fonamentals del període, ja que altres intel·lectuals defensaren el paper dels gremis en el manteniment de l'ordre social i polític, especialment Capmany o Romà i Rossell.

Ambdós partien d'un punt de vista diferent, ja que eren testimonis del que estava succeint a Barcelona des de la dècada de 1730 amb la introducció de les fàbriques mecanitzades, on es donava lloc a l'aparició d'un proletariat i, paral·lelament, el col·lapse de la institució gremial i de les funcions d'estabilitat social i econòmica que implicaven (Fernández Díaz 1996:122).

Aquesta dualitat d'opinions és comprensible donat que Catalunya, i especialment Barcelona, fou una excepció en una Espanya que encara considerava les manufactures dins un sistema de producció, mercat i consum propi de l'Antic Règim, basada en la propietat de la terra, sense al·licients per a la inversió de capitals i pocs avenços tecnològics. Elements que sí es van introduir en l'àmbit català, concentrats especialment en el sector tèxtil, iniciant una vertadera revolució industrial abans de la habitualment considerada amb aquests termes. La reinversió de l'acumulació de capital agrari, especialment procedent del sector dels vins i aiguardents, en els nous sectors de manufactures tèxtils com les indianes, van permetre que una nova classe burgesa encapçales la renovació dels sectors econòmics.

I.3.3.4.El sector comercial

“La libertad es el alma del comercio y todo género de estanco su mayor contrario”.
Bernardo Ward, *Proyecto Económico*, 1762.

““La libertad es el alma del comercio; es el crecimiento de todas las prosperidades del Estado, es el rocío que riega los campos; es el sol benéfico que fertiliza las monarquías; el comercio, en fin, es el riego universal de todo. Su contrario son los estancos, las murallas y las tasas. Siempre que hubiera tasas se disminuirían los frutos y las especies de las cosas. Libertad y esperanza hacen laboriosos a los hombres; opresión, tasas y desconfianzas convierten en holgazanes a los más industriosos. Éste es el carácter de la naturaleza humana.”

Miguel de Gándara, *Apuntes sobre el bien y el mal de España*, 1762.

Al llarg de tot el segle XVIII, és evident el gir que la majoria de monarquies van fer a Europa cap a una economia de base mercantilista, deixant de banda l'organització tradicional i optant per una economia forta, exterior, de mercat, creant excedent, potenciant les manufactures i incrementant el volum de la producció per al consum. Aquest procés, iniciat ja per França, els Països Baixos i Gran Bretanya des de mitjan segle XVII, implicava no només una internacionalització del comerç a nivell Europeu, sinó el que avui anomenariem una primera globalització, ja que aquest sistema es basava, no només en els mercats interiors i exteriors entre països, sinó especialment en l'enriquiment de la metròpoli a través del consum a les colònies. Els problemes dels mercats interiors, com l'existència de duanes interiors o la rígida organització gremial, van fomentar reformes com l'eliminació dels ports secs, la unificació de gran part dels pesos i les mesures i la inversió en transport, especialment en la construcció de carreteres i canals. Era evident que calia revitalitzar els mercats interiors i per això aquestes reformes s'aplicaren amb certa intensitat a partir de la dècada de 1730, tot i que el major interès radicava en els territoris colonials fora d'Europa, de manera que es desenvoluparen encara més els intercanvis comercials entre Europa i Amèrica, especialment fomentats amb la creació de companyies comercials de l'Estat, amb participacions d'aquest o privades⁵⁶⁴. Mitjançant aquestes accions, no només va créixer el volum de comerç, sinó que es van crear noves rutes comercials i més de vuitanta nous ports en els quals les flotes comercials d'Espanya, Portugal, Gran Bretanya, Holanda i França, els gran imperis comercials i colonials d'època moderna, fomentaren el comerç ara de doble direcció: la metròpoli importa de les colònies matèries primeres i productes exòtics per abastir-se i exporta a les colònies productes manufacturats fabricats a Europa generant riquesa entre el sector industrial de la metròpoli. A Catalunya, s'observa un comerç constant de cacau, sucre, tabac, cotó o cafè entre molts altres productes, a canvi de manufactures, especialment tèxtils i alcohòliques. Tot i que es evident que la major part de la riquesa colonial provenia de les colònies Atlàntiques, no

⁵⁶⁴ L'estat concedia monopolis comercials a aquestes companyies amb un territori colonial concret.

podem oblidar, com malauradament succeeix amb regularitat, la importància del comerç amb l'Orient, no només amb l'Índia, sinó també amb la Xina, el Japó i Indonèsia⁵⁶⁵.

Un “Mercat Nacional” mal articulat

El comerç interior de l'època però era molt reduït, ja que els escassos beneficis que obtenien els pagesos per la seva feina impedia un desenvolupament normal del consum. La majoria dels productes es generen mitjançant l'autoconsum, és a dir, d'elaboració pròpia, o bé comprant als artesans locals, a més de la importància que aleshores tenia el mercat secundari protagonitzat per subhastes i *almonedes*, especialment dels béns dels difunts.

En el cas barceloní, aquest cercle ja s'havia trencat anteriorment. Ens referim al període de bonança econòmica i comercial que es donà des de finals del segle XVI amb el creixement del tràfic comercial del port de Barcelona, la descentralització de la majoria de manufactures fora de la ciutat i el canvi de paradigma que suposà aquest gir cap a una economia més centrada en el que avui anomenaríem “sector terciari”, comerç i serveis. Els efectes d'aquest desenvolupament comencen a fer-se evidents a partir de la dècada de 1660 i fins a la Guerra de Successió, essent fàcilment demostrable el nivell de prosperitat de la ciutat i el seu entorn en aquest període si estudiem el funcionament dels diversos sectors econòmics de la ciutat (García Espuche 2009). Molts dels obstacles existents per al desenvolupament del mercat interior van ser modificats o eliminats, com la desaparició de les duanes interiors o la liberalització del tràfec de cereals. Altres es van mantenir, com les regulacions del comerç o els monopolis fiscals i estancs. Un dels obstacles més evidents, continuava essent la insuficient xarxa de vies, malgrat les millores que s'impulsaren.

⁵⁶⁵ Aquests destins comercials eren controlats especialment pels Holandesos, qui dominaven en exclusiva el comerç de productes del Japó amb l'únic permís mundial de fondejar els seus vaixells a l'Illa de Jima, ja que aquests imperis no intercanviaven productes ni manufactures amb els europeus, sinó que els estaven interessats únicament a cobrar en metalls preciosos.

El Comerç americà amb les Índies

En canvi, el comerç americà amb les Índies, esdevingué la base del comerç exterior espanyol. El pacte colonial vigent aleshores tenia com a punts de suport principals el monopoli⁵⁶⁶ i la divisió del treball, és a dir, un comerç que s'estructurava d'anada i tornada en un intercanvi constant entre manufactures elaborades a la metròpoli i enviades a les colònies fomentant de pas la indústria local, i enviament de matèries primeres de les colònies a la metròpoli. El fet que Espanya no produís prou productes manufacturats ni de prou qualitat, va suposar que gran part de les colònies fessin contraban d'aquest tipus de productes amb altres metròpolis, especialment amb Gran Bretanya. Davant aquesta situació de desavantatge, l'Estat decidí iniciar la creació de Companyies Privilegiades a la península que poguessin comerciar directament amb Amèrica, fet que va suposar el tret de sortida del procés d'obertura del comerç marítim, amb un punt d'inflexió l'any 1765 amb el permís de comerciar des de tots els ports espanyols però només a les Antilles i el definitiu amb el Decret de supressió del Monopoli de Cadis l'any 1778 per al comerç directe amb Amèrica a altres onze ports espanyols, com el de Barcelona. És evident la millora espectacular que suposava aquesta nova possibilitat de comerç, especialment per a províncies amb indústria bastant desenvolupada i un important port comercial com era el cas barceloní. Tot i així, també cal tenir en compte que el seu efecte fou desigual en la península, no només pel volum divers de tràfic comercial d'aquests onze ports, sinó també perquè majoritàriament aquests no eren exportadors, sinó reexportadors, i per tant la balança continuava sent deficitària amb la resta d'Europa i moltes mercats eren controlats per companyies estrangeres.

El comerç català i el seu abast

A Catalunya el comerç també era un sector subsidiari de l'agricultura, tal i com ja hem explicat respecte de la indústria. A continuació descriurem els diversos factors que

⁵⁶⁶ Les colònies només podien comerciar amb la metròpoli i per tant depenien absolutament d'ella.

intervenien en el comerç català del moment i el seu desenvolupament, d'una manera més concreta pel que fa al Principat. En el cas del mercat interior es reduïa a l'àmbit comarcal, especialment per la problemàtica xarxa de comunicacions i transport interior que continuava deixant certes zones de la península aïllades, fent que aquest mercat fos feble, irregular i dedicat gairebé a la subsistència. En canvi, el cas del comerç colonial va ser cabdal en el desenvolupament de l'economia espanyola, sobretot pel que fa a les colònies americanes i la seva reorganització durant el regnat de Carles III. Tot i el gran entrebanc que suposava la competència forània fou una qüestió clau per al comerç colonial, no podem oblidar tampoc la pirateria, ambdós elements complicaren el bon funcionament de les esmentades companyies i per aquest motiu Carles III aprovà finalment la liberalització del comerç de tots els ports espanyols amb Amèrica.

Per Catalunya, el segle XVIII va ser un període amb un balanç comercial molt positiu, donat el gran creixement de les activitats comercials. Com ja hem vist anteriorment, cal cercar la clau d'aquesta bonança en l'agricultura, no només com a desllorigador d'una economia molt estàtica, sinó també en el seu paper en el desenvolupament del comerç pel que fa a la demanda colonial, promovent l'especialització dels conreus i la introducció de mesures tecnològiques importants. El motor agrari, no només va afectar al propi camp i al comerç, sinó també a les manufactures que eren òptimes per a l'exportació i la millora dels seus productes. Tot i així, hem de tenir en compte que no es tractà d'un creixement estable i continu, sinó que tots els sectors es van veure afectats per les contínues crisis que habitualment provocaven les guerres constants, encara que no es donessin en el propi territori. En el cas de la xarxa regional de mercat també són protagonistes els intercanvis centre-perifèria, especialment pel que fa al blat i l'olivera, conreus de les comarques interiors, bàsics per a l'alimentació, amb manufactures i productes de comerç que obtenien en zones costaneres. Aquests intercanvis es produïen mitjançant botigues o comerciants per a tot tipus de productes, a l'engròs o al detall.

En les xarxes de comerç peninsulars, els productes catalans van destacar, especialment pel que fa a les manufactures tèxtils i el paper, però també una gran quantitat de productes agraris. D'aquesta tasca se'n feien càrrec els corresponsals comercials que residien en diverses ciutats espanyoles. Si ens centrem en l'entramat de vies comercials internacionals, cal destacar la diferència entre les xarxes del Mediterrani, on destacaven el sucre i el blat sicilians i el cotó maltès, i les del nord d'Europa, especialment a Gran Bretanya i Holanda, amb capitals fonamentals per al comerç amb Catalunya, especialment interessats en l'importació d'aiguarent, a canvi de diverses manufactures com el lli, productes colonials com el te i productes de salaó com el bacallà d'Islàndia⁵⁶⁷. Per últim, el mercat d'ultramar va ser el que va gaudir d'un major dinamisme, en aquest cas, no amb una gestió directa, sinó a través del port de Cadis, on els comerciants locals gestionaven l'embarcament de mercaderies catalanes en els vaixells que salpaven a Amèrica. A poc a poc es va anar creant una flota catalana dedicada únicament al comerç amb les Índies. Els seus interessos se centraven en l'exportació de vi, aiguarent, indianes, paper, productes de seda, fruits secs i metal·lúrgia; mentre que la importació estava dedicada al sucre, cotó, cuir, cacau i alguns productes químics per fer colorants i tints. Molts s'hi van establir a la dècada de 1740, però el seu creixement va ser determinant durant la segona meitat del segle XVIII, sobretot arran de la creació de la Real Companyia de Barcelona que al 1756 va ser autoritzada per arribar-se a Veneçuela, Santo Domingo, Margarita i Puerto Rico; però també per l'obertura de les Antilles al 1765 i la llibertat de comerç general al 1778 i que acabava amb el monopoli de Cadis. Com dèiem, la unitat bàsica venda en aquest tipus de mercat era la companyia comercial, amb una durada limitada i que es dissolien en finalitzar l'activitat o el contracte; les seves activitats eren molt diverses i aprofitaven al màxim les seves sortides per portar tota mena de productes de

⁵⁶⁷ Aquests intercanvis comercials esdevenen fonamentals al segle XVIII, malgrat que ja es donaven amb una certa regularitat des de la dècada de 1660. Un molt bon exemple de companyia que es dedicava precisament a aquestes importacions-exportacions va ser la dels cònsols d'Holanda Joan Kies i Arnold de Jäeger (García Espuche 1988).

manera que assolien inversions més segures; el capital no era massa elevat i era aportat per diversos socis.

A banda de les companyies, també es donaven altres inversions, com els arrendaments públics, també anomenats estancs o monopolis, ja fossin municipals o de l'Estat, per exemple dedicats al gel, el timbre, el tabac, obres públiques, subministrament a l'exèrcit, etc. fent que alguns mercaders i negociants esdevinguessin personatges cabdals del moment a través de l'acumulació de capitals, en aquest cas, comercials. D'altra banda, les companyies d'assegurances, sobretot les que cobrien els serveis marítims comercials, de seguida esdevingueren grans companyies dirigides per la burgesia mercantil barcelonina. Un tercer cas, és el de les anomenades societats d'explotació, dedicades a un negoci complet, des de la fabricació de la barca i el seus subministraments, fins a fer-se càrrec del transport i les mercaderies que en ella hi anaven i després la venien, repartint-se els beneficis obtinguts entre la tripulació i els comerciants associats, tant de la venda de les mercaderies com de l'embarcació. Per últim, no podem oblidar el desenvolupament del sector financer, ja que es donaren situacions en les quals la inversió de capital acumulat era una operació amb objectius únicament financers i especulatius.

Tal i com hem pogut deduir amb les descripcions anteriors, sectors molt diversos de la societat catalana van participar d'aquest procés de creixement comercial, especialment en la primera meitat del segle, mentre que en la segona meitat el paper de la burgesia mercantil és molt més destacat. La creació de la Reial Companyia de Barcelona n'és una fita, però la definitiva arribaria només dos anys després amb la creació dels Tres Cossos de Comerç i la fundació l'any 1758 de la Junta Particular de Comerç de Barcelona per ordre de Ferran VI. La nova burgesia industrial i mercantil fou des d'aleshores el grup social protagonista, capdavanter i director, a més d'una amenaça per la petita noblesa barcelonina que veia en risc el seu prestigi social com a gairebé els únics integrants de la classe benestants. En el Bloc 1 hem vist com la Junta Particular de Comerç de Barcelona va ser el baluard institucional de la

indústria i el comerç, però especialment ho fou de la classe social impulsora i propietària d'aquests negocisja que en foren integrants i beneficiaris i a través d'ella protegiren els seus drets i exerciren d'interlocutors amb el govern central. Per assolir el seu objectiu, fomentar l'economia, tant pel que fa al sector comercial com l'industrial, van prendre diverses iniciatives considerades d'inspiració il·lustrada, com la creació d'escoles destinades a la millora de la producció a través de coneixements tècnics. Tal i com expressa Joan Bada, "Si l'Enciclopèdia de Diderot i d'Alembert és el monument cabdal del Moviment, les Acadèmies, les tertúlies dels salons de les dames franceses, els periòdics –el creixent vehicle informatiu-, les escoles d'arts i oficis són també, entre d'altres, òrgans vàlids per a la difusió de la nova cultura, del nou sistema de pensar, que afectarà tots els camps de la vida social, des de l'economia –Quesnay i la fisiocràcia- fins a la política –Montesquieu i *l'Esprit de les Lleis*" (Bada 1998:284-285).

I.3.4.Organització social

"Instando a mi amigo cristiano a que me explicase qué es nobleza hereditaria, después de decirme mil cosas que yo no entendí, mostrándome estampas, que parecieron mágica, y figuras que tuve por capricho de algún pintor demente, y después de reirse conmigo de muchas cosas que decía ser muy respetables en el mundo, concluyó con estas voces, interrumpidas con otras carcajadas de risa: nobleza hereditaria es la vanidad que fundo en que ochocientos años antes de mi nacimiento muriese uno que se llamó como yo me llamo y fue hombre de provecho, aunque yo sea inútil para todo".

José Cadalso, *Cartas marruecas*, Carta XIII, 1789.

"Quien hace una nación opulenta, ilustre y respetable no son sus hidalgos, sino sus hábiles y activos comerciantes y artistas, y sus grandes literatos. Un noble sin mérito es como un magnífico sepulcro. Tiene los mismos títulos y armas: y por dentro está o hueso, ó lleno de hediondez".

El Censor

Cal tenir en compte però, que malgrat l'ambiciós projecte de reformes de l'Estat que van emprendre els diversos governs borbònics i en les quals van participar podríem dir tots els

sectors de la societat sense excepció, no tots se'n van veure beneficiats de la mateixa manera. En definitiva, és evident que les mesures es van prendre principalment per optimitzar la complexa maquinària i infraestructures de l'Estat Modern, però sempre mantenint els privilegis propis de l'Antic Règim i sense sortir-se del marc o jerarquia social tradicional.

Pel que fa a la noblesa, és evident que les reformes mai van posar en qüestió els seus privilegis nobiliaris. Algunes dades ens demostren que inclús van incrementar aquests privilegis, i és que en aquest període es produí un important augment del nombre de títols, ja que aleshores també s'empraren com a premi pels súbdits que havien fet serveis a la Corona, com per exemple un gran nombre d'industrials.⁵⁶⁸ En canvi, va disminuir el nombre d'*hidalgúas*, ja que es féu una espècie de purga de tots aquells homes vinguts a menys que desprestigiaven l'estament. Tot i això, la reforma més destacada fou la voluntat de donar un aire de modernitat que la permetés adaptar-se als nous temps i participar de la millora de l'economia i el lideratge social. Per aquest motiu, aquelles persones amb valors destacables o meritoris foren introduïdes en posicions de govern i/o de poder per tal de poder exemplificar millor les virtuts de l'estament. En aquest sentit, també es va permetre que la noblesa fos compatible amb el treball, mitjançant una reial cèdula de 1783, que declarava honestos els oficis i el comerç. Donat que la noblesa hereditària i de sang, subjecte als valors tradicionals era mal vista en alguns cercles il·lustrats, les reformes en aquest cas volien transmetre la idea que els mèrits personals eren valorats i que importaven més que el llinatge.

En el cas de l'estament eclesiàstic, continuava exercint un gran poder econòmic, polític i espiritual a tota Europa, i a Espanya encara més, fins a arribar a gaudir d'un control i infraestructures pròpies d'un govern, gairebé un Estat dins de l'Estat. Aquesta situació contrastava amb l'evident desequilibri que es donava en el si de la mateixa Església, ja que es tracta d'un període en què malgrat el gran nombre d'eclesiàstics, hi havia parròquies i

⁵⁶⁸ A l'inici del segle es comptaven entre la noblesa uns 445 membres, mentre que l'any 1800 s'arribà a uns 1.320. La majoria d'aquests títols van ser concedits durant el regnat de Felip V, premiant els seus partidaris en la Guerra de Successió (Capel-Cepeda 2006:96).

poblacions sense atendre. També es van introduir reformes per a la regeneració del clergat com la creació de seminaris per millorar la formació dels clergues o limitar el nombre de clergues per convent, malgrat que van tenir escassos efectes.

A les ciutats especialment es donà l'aparició d'un nou grup social, el que anomenem burgesia industrial i/o comercial, i que era integrada per qualsevol persona que no formés part de l'estament nobiliari que desenvolupés un treball no manual en qualsevol sector, és a dir, especialment dedicats amb comerç i a les finances, o bé a la indústria però sense participar de les feines manufactures. Dins d'aquest grup social, evidentment es donaven diferències i graus intermigs de petita burgesia com els anomenats botiguers o comerciants minoristes, els mestres artesans i agremiats, els menestrals, els fabricants d'indianes, notaris, advocats, cirurgians, als funcionaris, professors, etc., és a dir, aquells oficis que en l'antic ordre constitucional integraven el braç major. El nombre de persones que integrava aquesta burgesia era bastant reduït, malgrat la seva gran importància, ja que a més dels seus propis negocis, les seves actuacions beneficiaven la resta de sectors econòmics.

Sembla evident que a les ciutats les desigualtats socials eren encara més grans i per això el sector més nombrós era integrat per aquelles persones que es dedicaven a oficis que abastien el mercat local i amb productes bàsics i diaris com la vivenda, el vestit o l'alimentació. Aquests artesans agremiats, malgrat el seu nivell de vida més modest, van mantenir la majoria dels seus privilegis al llarg del segle.

D'altra banda, la situació de les classes més pobres, integrades majoritàriament per camperols i jornalers no va veure's massa afectades per les reformes, més enllà de la reforma agrària que beneficiava principalment els propietaris de les terres o de la introducció del *putting out system*. Sembla que les mesures preses tenien com a objectiu principal el control d'aquesta massa social per tal d'evitar que esdevinguessin un focus d'inestabilitat política i social (Fernández Díaz 1996:127). Aquest temor finalment va fer-se realitat en èpoques de majors dificultats i crisis de subsistència com per exemple el Motí d'Esquilache de 1766. Com a conseqüència d'aquests fets, es donaren diverses mesures com la llibertat de salaris agrícoles

de 1767 per tal que els municipis, comandats pels propietaris, no poguessin fixar els salaris dels jornalers, a més d'una revisió del repartiment dels lots de terres.

Per últim, cal tenir en compte que una part important de la població es trobava al límit de la subsistència i en condicions de marginalitat, entre la delinqüència i a la caritat. Generalment es tractava de jornalers sense feina, vídues, orfes, malalts o ancians. Malgrat que tant la beneficència eclesiàstica i les institucions públiques se n'ocupaven, la mesura habitual dels governs reformistes davant aquesta situació fou la repressió, mitjançant lleves o bé, en el cas dels "pobres de solemnitat", amb la creació de cases de caritat o hospicis.

I.4. La represa econòmica a Catalunya

En aquest subcapítol tractarem de respondre a una pregunta dilema que ens hem formulat per tal de submergir-nos en aquest tema: com es tradueix aquest creixement en el cas català? Com els afectaren les reformes i mesures preses a nivell de l'Estat?

Pel que fa a l'evolució de l'economia catalana, paradoxalment en aquest període demostrà una gran vitalitat (Fernández 2008:400). Malgrat les mostres de recuperació i prosperitat que s'havien donat en els darrers anys del segle XVII, la Guerra de Successió suposà una paralització de l'economia que va necessitar un cert temps de recuperació, que va arribar al llarg de la dècada de 1720. A partir d'aleshores, els factors de producció a Catalunya no van deixar de créixer en tot el segle. Aquest fet es reflecteix en el creixement de població i econòmic que marcaren l'inici d'un canvi en la producció abandonant el simple consum i creant una economia de mercat. És habitual que en aquest punt es plantegi la qüestió de quins factors i actors van protagonitzar aquest fenomen de l'economia catalana. Davant aquesta pregunta apareix de nou un habitual debat historiogràfic, com dèiem anteriorment, afectat per la ideologia dels propis historiadors. Per aquest motiu, aportarem arguments moderats per provar d'assolir una imatge més acurada i científica.

Davant aquesta qüestió, Pierre Vilar opinava que aquest creixement es va deure a l'augment de la producció agrària i de població⁵⁶⁹, tal i com es percep a través de mesures com la rompuda de noves terres de cultiu, especialment a les terres de Lleida o dels nous bancals que ara escalaven les muntanyes⁵⁷⁰, a més de la plantada de vinyes per a la producció de vins i aiguardents, producte clau en aquest procés. En tots els casos, però especialment en aquest darrer, les millores en el sistema de regadiu i la potenciació de l'especialització de conreus, juntament amb fomentar les vinyes properes a zones ben comunicades amb la costa per facilitar l'exportació de vi i aiguardent, resultaren factors fonamentals per entendre-ho (Vilar 1966 III). La contundència i objectivitat dels arguments de Vilar han creat una primera base sobre la qual, amb un alt nivell de consens, han pogut treballar altres historiadors com Carlos Martínez Shaw, Joaquim Albareda, Josep Maria Torras Ribé, Pere Gabriel, Josep Fontana o Roberto Fernández.

Entre els historiadors esmentats, Josep Fontana considera els arguments anteriors prou conclusius per afirmar que ni la política dels Borbons, ni les propostes il·lustrades de la burgesia ens permeten entendre l'expansió econòmica, és a dir que cal cercar altres factors que ens dibuixin un panorama molt més complex, més realista, menys idealitzat. Aquestes qüestions no són les vertaderes causes o no només aquestes (Fontana 2014:245). En aquest sentit, Roberto Fernández opina que la principal protagonista d'aquest fenomen és la dinàmica de la societat catalana i especialment de les classes dirigents i sectors productius que van saber adaptar-se al les noves estructures polítiques (Fernández Díaz 2008:402). Van aprofitar l'expansió econòmica internacional per passar d'una agricultura de subsistència a una comercialitzada, dels tallers artesanals a les fàbriques de cotó, del comerç interior català

⁵⁶⁹ Aquesta afirmació ha estat matisada per Llorenç Ferrer, Jordi Nadal i Antoni Simon en diversos treballs, destacant l'augment de població de Catalunya però amb dades més acurades amb consideracions menys exagerades que les de Vilar.

⁵⁷⁰ "Cuánto nos sorprende ver las cepas trepando desde la falda hasta las cumbres de los cerros más pendientes y que al parecer no admiten planta humana!", tal i com afirmà Jovellanos en el seu viatge per Catalunya de camí a al port de Barcelona per embarcar cap al desterrament a Valldemossa i Bellver (Jovellanos 1801:66).

al peninsular i del tràfec mediterrani al comerç colonial atlàntic. Tot i conservar les tradicions útils de l'antic sistema, es van saber adaptar als nous temps mitjançant la creació de noves corporacions i la introducció de certes idees il·lustrades per a la renovació intel·lectual, científica i artística.

Catalunya fou la major beneficiada dels canvis i les reformes que es produïren en la bonança econòmica internacional (i també espanyola) del Set-cents, probablement perquè els seus ciutadans, dirigents i treballadors, van saber aprofitar al màxim la situació, influïts en gran mesura per la seva pròpia ètica del treball. Sense ser un valor exclusiu dels catalans, és certa que cal destacar la predisposició cap al treball manual, la cerca de rendes agràries, la seva particular estructura de la propietat agrària o emfiteusi, els beneficis comercials i industrials, l'estalvi familiar, la pervivència del dret civil català, la xarxa de relacions i comunicacions entre les principals ciutats, la seva peculiar estructura de classes amb un important sector intermedi i unes dinàmiques pròpies per al comerç i la indústria. En resum, una barreja de qüestions que requereix emprar amb intel·ligència l'herència històrica i els usos i costums, la constància en el treball i la capacitat d'adaptació al nou context socio-econòmic (Fernández Díaz 2008:403).

Malgrat aquesta dinàmica pròpia, sembla evident que algunes de les reformes borbòniques també afavoriren l'esmentat creixement econòmic. En primer lloc, l'existència d'uns governants que es preocuparen principalment que l'economia ocupés el primer lloc en l'agenda de govern, especialment per disposar de recursos per la guerra, però que també aportava beneficis en altres àrees. Un bon exemple és l'interès que es dona a l'hora de protegir els productes nacionals davant la competència estrangera, com en el cas del proteccionisme industrial sobre la llana, el paper o la indústria del cotó.

D'altra banda, a partir de 1773 es percep la gran importància que tenia el creixement naval, de manera que poguéssin formar-se professionals ben preparats per a la guerra, però especialment per al comerç. En tenim exemples a Catalunya amb la creació d'escoles privades de pilots a Mataró i Arenys i posteriorment amb la primera escola que la Junta de comerç

creà a Barcelona, dedicada precisament a la Nàutica. Amb dades com aquesta es pot comprendre el tomb que donà aquest àmbit i sobretot com això marcà una etapa fonamental del comerç, especialment per la seva obertura i llibertat i que fou tan profitosa com breu, ja que els anys de vertader negoci es poden limitar als períodes entre 1782-1796 i 1802-1804. El principals obstacles per mantenir aquesta bonança foren principalment les Guerres amb la Gran Bretanya en la darrera dècada del segle i la saturació dels mercats americans. En aquestes circumstàncies, els industrials catalans van veure la seva principal esperança en el tràfic colonial i van elaborar una mena de programa o full de ruta de viabilitat per al creixement que es basava en tres pilars fonamentals: el comerç estranger, el comerç colonial i el mercat interior espanyol.

Amb la pèrdua del tràfic colonial en el tombant de segle, s'originà una nova greu crisi. La qüestió fiscal-militar⁵⁷¹, és a dir la definició d'un nou model d'Estat, unida a una noves definició del model de mercat interior unificat va tenir conseqüències en relació a les opcions polítiques perquè, segons Fontana, l'absolutisme és incompatible amb la creació d'un "mercat nacional" (Fontana 2014:247). Així, es produí una doble dinàmica, ja que el desenvolupament agrari i comercial, van ser les vertaderes raons del creixement de producció industrial tèxtil, especialment pel que fa al sector de la draperia de llana i les indianes de cotó, és a dir que el capital comercial procedent de la venda de l'excedent agrícola va permetre l'acumulació de capital industrial. Així Fontana, retorna a Pierre Vilar, però amb arguments més matisats.

Al llarg de la segona meitat del segle XVIII és quan l'esmentat creixement econòmic a Catalunya pren protagonisme i destaca especialment enfront de la situació d'estancament que es va viure a Castella, sobretot arrel de la falta de reformes en l'agricultura. En contra dels historiadors abans esmentats que donen gran importància a les mesures de gran abast dels diversos governs borbònics, Josep Fontana s'acosta més al parer d'historiadors com Albareda

⁵⁷¹ En referirem al model d'Estat fiscal-militar més endavant, explicant-ne els seus models, funcionament i raó de ser, a més de la seva implementació en el cas espanyol.

i es recolza en els seus propis estudis però també en els dels seus mestres⁵⁷² per justificar que aquest creixement va néixer a partir d'un teixit de relacions de mercat, de totes dimensions i de vegades inclús microscòpiques, que involucraren gran part dels membres de la societat catalana, especialment destacable a Barcelona, i que donaren impuls a múltiples activitats i crearen interdependències entre ells i els seus negocis. Sense aquestes relacions no s'entendria un context com aquest en el qual poden aparèixer les manufactures, alhora que es dedicaven esforços al treball de les vinyes, els filats o el comerç.

Malgrat que de vegades els arguments es presenten de manera certament simplista, és prou il·lustratiu el contrast entre les manufactures creades per la iniciativa privada a Catalunya i les aparegudes per iniciativa estatal en altres territoris, tal i com es pot veure especialment durant la segona meitat del segle XVIII, període en què les instal·lacions industrials més grans i més modernes a Espanya es trobaven a Castella. En aquest cas, cal destacar que l'objectiu principal d'aquest procés no es trobava tant en la mecanització, sinó en desenvolupar un teixit per al mercat interior. Però és en aquest procés on s'arriba a la paradoxa en el xoc de sectors productius i també de dos models econòmics i socials en definitiva, que resulta molt evident ja en la segona meitat del segle XVIII, però que anirà reapareixent durant tot el segle XIX, esdevenint un problema crònic i cíclic en la història recent d'Espanya: l'aparició de la fàbrica fou en certa manera una amenaça per a la societat rural castellana i l'estabilitat de l'ordre social tradicional. Es percep en diverses manifestacions, com per exemple en el cas de l'Audiència de Catalunya l'any 1785 informant públicament dels riscos que comportava l'enriquiment burgès i el creixement del proletariat urbà, fet que reflecteix una evident por als canvis, especialment en la jerarquia social. Un altre cas pot ser el fet d'anomenar "vagos" a tots aquells treballadors no agremiats, i que de fet són el grup integrat pel personal de les fàbriques d'indianes. En aquests casos es comprèn la paradoxa evident i la contradicció

⁵⁷² Ferran Soldevila (1894-1971), Pierre Vilar (1906-2003) i Jaume Vicens Vives (1910-1960), els tres grans historiadors de la primera meitat del segle XX, dedicats a l'estudi del que es considera el segle XVIII català amb un arc cronològic de 1714-1808.

constant, freqüent en un període frontissa cap a un nou model econòmic, capitalista regit per una economia de mercat, en el qual l'ordre social i jurídic tradicional i establert està en risc i es percep un desequilibri. Fontana posa de costat l'oposició entre la societat agrària tradicional i la industrialitzada a finals de segle amb la que a inicis del mateix segle s'havia donat entre absolutisme i constitucionalisme (Fontana 2014:254) i recorda Pierre Vilar quan argumentava que aquesta divergència va impedir una "arrencada" global, l'únic element que podria haver consolidat la realitat nacional espanyola al segle XIX.

Per aquest motiu, amb tímides iniciatives, es reivindicaven els antics usos i costums catalans, les antigues constitucions, per al seu retorn o per a l'ús pràctic d'aquells aspectes que es poguessin reutilitzar en el nou ordre polític. Un exemple pot ser la visita reial de Carles IV i Maria Lluïsa de Parma a Barcelona l'any 1802, quan la ciutat va presentar al monarca diverses carrosses gremials amb decoracions que representaven l'expedició dels catalans a Grècia, i que suposava una celebració de les glòries medievals. Amb aquests fets es mostrava la legitimitat del marc social i polític que aspiraven a construir, reconstruir o reaprofitar. Fontana, com altres historiadors, ha volgut interpretar l'obra de Capmany al respecte com una demostració de la superioritat del vell ordre constitucional enfront de l'absolutisme, però rellegint Capmany i reflexionant al voltant de les propostes que ell mateix presentarà a les Corts de Cadis, valorava el sistema centralista i unitari absolutista, però se sorprenia davant la negativa d'emprar els aspectes positius de les antigues constitucions per millorar i reformar l'Estat Modern. Per aquest motiu, la seva recerca històrica se submergeix en un moment d'esplendor, essencialment econòmic i comercial, on espera trobar rastres dels mecanismes que el produïren.

Ja en els darrers anys del segle XVIII, especialment a partir de 1793 en l'inici de la Guerra Gran contra la França revolucionària, l'Estat inicià un procés d'endeutament encara més gran que en les dècades immediatament anteriors, passant d'un deute públic de 2.000 milions de rals l'any 1788 a 8.000 milions de rals al 1808, arribant a la suspensió de pagaments de l'Estat (Fontana2014:256). El punt d'inflexió en l'increment del deute el trobem en el desastre de

Trafalgar de 1805, quan la flota militar queda destruïda i irrecuperable, de manera que el comerç americà es veié greument afectat, no només per la competència estrangera, sinó per la falta de protecció i seguretat per part de la marina de l'exèrcit envers els vaixells mercants. La darrera i definitiva crisi del període es veu motivada per la decadència del comerç americà, a més dels elevats preus del vi, creant un malestar popular que esclata finalment la primavera de 1808 amb l'entrada de l'exèrcit napoleònic a Espanya, on troba el país desfet i un Estat en ruïna. Tal i com els membres de la comissió militar espanyola encarregada d'escriure la història de la guerra del francès explicaren pocs anys després en la *Historia de la guerra de España contra Napoleón Bonaparte*, “en mayo de 1808 ni teníamos naves, ni ejércitos, ni armas, ni tesoro, ni crédito, ni fronteras, ni gobierno ni existencia política” (*Historia de la guerra... 1818* I:108-109). A partir de la fi de la Guerra del Francès l'any 1814, i especialment a partir de les Corts de Cadis de 1812, s'inicià aleshores un procés de reconstrucció de l'Estat espanyol, esdevenint la primera vegada en què la societat catalana va poder participar-hi activament (Fontana 2014:258). Per aquest motiu, Roberto Fernández Díaz distingeix entre el concepte “Espanyes” i “España”, en la mentalitat de l'època i segons el vocabulari específic emprat en els textos dels intel·lectuals del moment. Per a Fernández Díaz, el terme Espanyes es refereix a la varietat poliregna amb pràctiques político-institucionals diferents i amb règims de propietat i, estructures de classes socials, entramats jurídics, costums i idiomes diferents. En canvi, en el cas d'Espanya, es refereix al projecte comú creat des del segle XVI, basat en una política internacional comuna, un exèrcit únic amb una cort a Madrid, i la introducció de un nou significat a l'imperi espanyol, en aquest cas amb un cert sentit identitari (Fernández Díaz 2014:368). Aquests dos conceptes reflecteixen a més un conflicte de fons com és la tensió entre els usos tradicionals de l'organització política “horitzontal” d'origen medieval enfront de la paulatina creació d'un Estat amb una organització cada vegada més “vertical”. L'esmentada tensió que es vivia al llarg del segle XVIII, ja s'havia manifestat de manera més concreta i contundent en les darreres dècades amb el principal objectiu d'impedir que s'abolissin els furs: en primer lloc amb la Guerra dels Segadors (1640-

1652) i les rebel·lions de catalans i portuguesos i en segon lloc amb la Guerra de Successió Espanyola (1700-1715). La victòria de l'opció vertical en aquest darrer conflicte, facilità la construcció de la Monarquia Absolutista amb un model d'Estat fiscal-militar, malgrat que no es van arribar a eliminar certs aspectes de les Espanyes al llarg de la dominació borbònica, com per exemple el dret civil català⁵⁷³, fet que és destacat per la historiografia⁵⁷⁴. “Más Estado y más mercado” és el motiu principal de la col·laboració entre les Espanyes, a més d'un cert sentit identitari comú, especialment reforçat en les darreres dècades del segle amb les guerres contra França (1793 i 1808).

Tornant a la represa econòmica, Fernández detecta algunes condicions que potenciaren l'esmentat desenvolupament a Catalunya. En primer lloc la bona predisposició de la societat catalana a més d'unes classes dirigents i sectors productius que no es quedaren en el victimisme, sinó que van saber adaptar-se a les noves estructures polítiques. Cal tenir en compte que alguns aspectes del sistema constitucionalista continuaren vigents en el nou règim absolutista, especialment en matèria jurídica. També considera que a Barcelona es va saber aprofitar l'expansió econòmica internacional, amb un canvi clau en el pas de l'agricultura de subsistència a la comercialitzada o de mercat, no només pel que fa al sector agrícola, sinó també a la indústria, és a dir, dels tallers artesanals a les fàbriques de cotó. Un altre salt important fou la cerca de negoci no només en el mercat interior català, sinó també ampliant-lo al peninsular, de la mateixa manera que es passà del tràfic majoritàriament mediterrani al comerç colonial atlàntic, fet que fou determinant gràcies a que es van saber obrir noves corporacions representatives per als nous sectors econòmics, com companyies comercials, etc.

⁵⁷³ El seu manteniment es va donar sobretot perquè els seus efectes tenien a veure amb qüestions tan quotidianes i diverses -com propietats de la terra, matrimonis, contractes de tot tipus, etc.- que hagués suposat més problemes que solucions un canvi radical en aquest àmbit.

⁵⁷⁴ Ja l'any 1985 en l'homenatge a Pierre Vilar, Fernández tractà aquest tema i recordava que al llarg del segle XVIII els monarques continuaven apel·lant a “sus reinos”, en plural, tal i com es pot veure amb la inscripció “Hispaniarum Rex” encunyada en les monedes (Fernández Díaz 2008:390).

En el cas del pensament que acompanyà aquestes mesures, cal destacar els pòsit il·lustrat que per a Fernández va permetre un procés de renovació intel·lectual, científica i artística. Malgrat això, cal recordar que un dels elements destacats i clau entre aquestes condicions, trobem la capacitat de trobar l'equilibri entre conservar les tradicions útils i adaptar-se als nous temps. Això el permet concloure que entre tots els espanyols, van ser els catalans els qui van saber aprofitar millor la bonança econòmica que oferia el context internacional del Set-cents, amb una important influència de la particular ètica del treball i una bona predisposició pel treball manual, a més de la recerca de rendes agràries i de beneficis industrials i comercials i l'estalvi familiar. Algunes de les condicions favorables es donaren, com dèiem, gràcies a la conservació d'algunes qüestions pròpies de l'antic ordre constitucional, com per exemple la particular estructura de la propietat agrària catalana o emfiteusi, la no abolició del dret civil català, un singular model hereditari centrat en la figura de l'hereu, una espessa xarxa de relacions entre les principals ciutats catalanes o una peculiar estructura de classes amb un important sector intermedi, a més de l'existència de dinàmiques pròpies respecte al seu comerç i indústria.

Fernández conclou que la particular herència al llarg de la història de Catalunya va ser emprada amb intel·ligència, perseverança i audàcia per la seva societat en un determinat context històric de creixement econòmic i canvis socio-culturals que va donar molt bons resultats per a la vida i la hisenda de molts catalans al llarg de tot el segle XVIII (Fernández Díaz 2014:402-403). Tot i això, cal considerar que per part dels governs borbònics també es van dur a terme algunes actuacions polítiques que afavoriren directa o indirectament el creixement econòmic català al llarg del segle com per exemple una especial dedicació a l'economia adoptant una concepció de mercantilisme global; en segon lloc, la protecció dels productes nacionals davant la competència estrangera⁵⁷⁵; també un nou americanisme

⁵⁷⁵ Un exemple foren les polítiques proteccionistes industrials sobre la llana i el paper, i especialment en el cas de la indústria del cotó que contribuïren de manera important al desenvolupament del capital català.

borbònic basat en protegir les colònies per a una millora explotació d'aquestes; a més d'aquest proteccionisme, també es tingué lloc una certa liberalització del treball industrial, de manera que algunes indústries catalanes obtingueren privilegis de fàbrica reial; aquesta darrera qüestió no es podria entendre sense la vessant ètica i de pensament que rau en la consideració del treball manual honrat, estretament lligada a la nova possibilitat de compatibilitzar la iniciativa empresarial amb la condició nobiliària, fent que molts industrials poguessin assolir l'estatus nobiliari o que alguns nobles invertissin el seu capital en activitats industrials. Tots aquests elements van permetre que l'economia catalana estigués en condicions de donar sortida a la demanda catalana, espanyola i americana, sumades a la paulatina obertura del tràfic colonial i a la liberalització del gra. D'entre tots els espanyols van ser els catalans qui millor van saber obtenir les avantatges dels decrets de lliure comerç de 1778, condicions que van aprofitar fins al col·lapse colonial de finals de segle i la ruptura en tots els sentits que suposaren les guerres napoleòniques (Fernández Díaz 2008:405).

Des de mitjan segle XVIII, Amèrica esdevingué la solució per corregir el dèficit en els comptes de l'Estat, mitjançant la introducció d'una nova fiscalitat, a més de ser el principal destinatari de la producció de la metròpolis, especialment la d'origen català. La gran importància que tenien les manufactures catalanes en el tràfic comercial colonial és evident i es fa palès en diversos episodis com per exemple que la Junta de Comerç reclami reiteradament al govern que Amèrica sigui pels espanyols i no pel contraban dels estrangers o els criolls, contraban que l'Estat, malgrat els seus intents mitjançant diverses iniciatives, no va poder eliminar mai. Espanya tenia dret d'explotar en exclusiva les Amèriques, segons l'opinió majoritària de les classes dirigents catalanes i que observem com es va mantenir durant tot el segle, i per aquest motiu, els governs borbònics van tenir present aquesta demanda, tal i com es dedueix en el camí cap a l'obertura total del comerç marítim, iniciat amb la creació d'una companyia privilegiada de comerç de Barcelona l'any 1755 i amb un major accés fins a assolir el comerç directe al 1778, a més de protegir al llarg del segle les manufactures catalanes.

Aquesta qüestió ja va ser assenyalada per Capmany i gran part de la historiografia, com un dels encerts i/o aspectes més positius de l'absolutisme borbònic.

Altres mesures es van encaminar a fomentar el mercat interior com la supressió de molts ports secs, l'estabilització del sistema monetari, l'eliminació de l'estrangeria entre els regnes espanyols. En conseqüència, s'ampliaren les vies en el mercat interior i es reduïren les càrregues fiscals de manera que s'optimitzaren les una xarxes comercials peninsulars⁵⁷⁶. Precisament la demanda que provenia de l'Estat resultà determinant pel comerç català, sobretot degut a que el port de Barcelona esdevingué la base de les expedicions comercials borbòniques al Mediterrani, que suposaren importants contractes per a comerciants i companyies locals, a més dels subministraments pels aproximadament 25.000 soldats destacats al Principat⁵⁷⁷ (Fernández Díaz 2008:408).

En relació a la nova fiscalitat, es pot dir que no va resultar un element tan clau com habitualment s'ha identificat, tot i que tampoc va ser un impediment per a les millores. En primer lloc, cal tenir en compte que la contribució dels catalans a la hisenda de l'Estat va ser la més important de la història fins aleshores, especialment amb la introducció del cadastre. Malgrat aquest fet, la situació s'estabilitzà al llarg del segle i, mentre en altres províncies de l'Estat continuava l'augment de les contribucions, a Catalunya es mantingueren i inclús es congelaren en la segona meitat del segle. Com ja hem esmentat anteriorment, l'augment progressiu de població fou un element clau en aquest procés, donat l'important increment de la renda agrària que això suposava, i per tant amb un benefici directe en el comerç i la indústria, a través de l'acumulació de capitals en mans privades. Altres elements positius per

⁵⁷⁶ Precisament, la creació de l'arquetip del *viajante* català recurrent la península sorgeix en aquesta època durant el procés de consolidació de la xarxa de comerç en el mercat interior.

⁵⁷⁷ Per a la pacificació del territori i per al control de la frontera pirenaica. La seva presència implicà també la construcció de forts i la millora de ponts i carreteres, sumada a la evident demanda permanent de menjar i serveis i el nou impost d'utensilis.

al creixement van anar de la mà de la demografia, com per exemple, l'estabilitat institucional i de l'administració pública, amb origen en l'autoritarisme propi de l'absolutisme borbònic.

Segons Roberto Fernández Díaz, el creixement econòmic al Principat va ser matiner, important per la quantitat, transcendent perquè afectà a gairebé tots els sectors productius amb especial protagonisme per a l'agricultura de mercat i comercialitzadora de vins i aiguardents i fruits secs però també amb una indústria mecanitzada i exportadora, cotonera, amb un comerç interior i exterior que fou el motor de les forces productives catalanes. Catalunya esdevingué la primera força econòmica d'Espanya, acostant-se a altres regions europees introduint reformes que comportarien l'arribada del capitalisme industrial (Fernández Díaz 2008:410). Els principals responsables d'aquest creixement van ser els mateixos catalans, que van veure la vessant positiva o que els beneficiava de les mesures dels governs absolutistes i les seves polítiques econòmiques, com es pot interpretar de la correspondència entre la Junta de Comerç i les dependències econòmiques del govern de l'Estat. Per això, molts historiadors, com Fernández Díaz, conclouen que l'absolutisme reformista no fou un impediment per al creixement de l'economia catalana, en realitat la va beneficiar; d'altres, com Albareda o Fontana, opinen que el creixement es va donar malgrat l'absolutisme borbònic.

En el camp de la política, les necessitats i demandes de la societat catalana van ser escoltades a través de les classes empresarials organitzades en els Tres Cuerpos de Comercio i que exerciren d'interlocutors amb el govern en la majoria d'assumptes. Després de la supressió de la legalitat vigent al 1714, es buscaven punt de trobada entre el pactisme i l'absolutisme, malgrat que no resultava gens fàcil fer política en un context d'absolutisme autoritari. Finalment, ja a finals del segle, una gran majoria dels catalans s'acostaren a una mentalitat espanyola més unitària, generada per les diverses guerres i crisis, sobretot des de 1789 amb la Revolució Francesa, 1805 amb el desastre de Trafalgar i 1808 amb la invasió napoleònica. Per causes exteriors, i identificant l'opositor en França o la Gran Bretanya, la nova dinastia

borbònica va ser acceptada progressivament al llarg del segle. Una primera demostració fou la visita a Barcelona de l'infant Carles per embarcar-se cap a Nàpols l'any 1731, però es fa especialment palès en la rebuda del ja Carles III l'any 1759 en la seva arribada de Nàpols a Barcelona per ser nomenat rei. Aquest fet es deu a l'esperança que el nou monarca despertà entre les classes dirigents catalanes que coneixien la seva fama de governador prudent i experimentat, amb un tarannà reformador i que podria potser suavitzar la centralització. Un altre episodi d'aquesta acceptació l'hem de veure l'any 1802, quan Carles IV va voler que el seu fill es casés a Barcelona, convençut que serien ben rebuts i que la ciutat seria una festa⁵⁷⁸. Només amb aquestes dades i l'actitud dels barcelonins davant les visites reials a Barcelona al llarg del segle, podem constatar la progressiva acceptació del règim borbònic. Tot i això, les antigues institucions no eren recordades com quelcom obsolet, sinó amb respecte i consideració, malgrat no van ser reivindicades d'una manera sòlida⁵⁷⁹, ja que no semblava massa assenyat encapçalar una lluita contra l'absolutisme que no tindria a la pràctica cap interès ni benefici pels catalans. A més de les concessions concretes, també es percebia el constant binomi entre Espanya i les Espanyes. Posició que demostrava que existia una visió positiva de la històrica pluralitat de la Monarquia Hispànica, molt similar a la d'alguns austriacistes moderats i que era raonable als ulls dels representants de l'absolutisme borbònic.

Trobem diversos episodis en què el tens equilibri que es vivia a Catalunya al llarg del segle es va veure amenaçat. No ens ha d'estranyar, ja que la situació estava marcada pel recel i la desconfiança d'ambdues parts, i per aquest motiu s'evitava qualsevol possibilitat de retorn a l'antic ordre constitucional. El primer conflicte de consideració des de 1714 es donà l'any

⁵⁷⁸ En aquesta visita, entre l'11 de setembre i el 5 de novembre de 1802, les despeses dels gremis de Barcelona ascendiren a 53.831 lliures (Pérez Samper 1973:107).

⁵⁷⁹ Una de les poques reivindicacions fou el Memorial de Greuges a Carles III que l'any 1760 vuit diputats procedents de es diverses províncies que havien conformat la Corona d'Aragó van fer arribar al monarca i on, amb certa nostàlgia historicista, argumentaven que l'antic sistema constitucional els permetia gaudir de major capacitat de legislar i governar els ajuntaments propis, o que la noblesa catalana tenia major accés a les posicions de responsabilitat en els principals òrgans de la Monarquia i el govern. Aquestes reivindicacions se succeïren de manera contínua malgrat que tímida des de 1760 fins a 1808 (Fernández Díaz 2008:419).

1773 amb l'anomenat Avalot de Quintes, que es resolgué amb un pas enrere de la monarquia cedint als gremis la pacificació de la revolta, juntament amb el bisbe Climent. En segon lloc, una altra revolta però aleshores no pas per qüestions polítiques ni militars, sinó que fou una de tantes revoltes de subsistència, coneguda com els Rebomboris del Pa de l'any 1789. Malgrat les evidents similituds amb el Motín de Esquilache, en aquest cas és evident que no s'arribà a qüestionar l'ordre borbònic. En els següents conflictes, no només no es perceben hostilitats, sinó una certa col·laboració, donat que s'identificava ja que l'opositor era un altre i era comú, especialment França, tal com succeeix a partir de 1793 en la Guerra Gran contra els revolucionaris francesos, o l'any 1808 contra les tropes napoleòniques. Per una banda, s'observa com una majoria de catalans van optar per situar-se al costat de la monarquia borbònica i d'altra banda, probablement també per la seva proximitat geogràfica amb França però evidentment cal tenir en compte que des de la cort, Catalunya es percebia com una peça clau en la protecció de la frontera dels Pirineus.

Pel que fa a les relacions de les diverses classes socials amb la monarquia, és evident que l'absolutisme creà aliances entre els grans senyors laics i eclesiàstics, de manera que una de les prioritats del nou règim fos mantenir l'estament senyorial intacte, inclús dels nobles austriacistes, amb iniciatives com l'entrada de la noblesa mitjana i els *segundones* en els ajuntaments de manera vitalícia. En el cas dels Eclesiàstics, les relacions no foren tan fluïdes com en primera instància pot semblar, tenint en compte que la introducció del cadastre suposà un augment de la contribució de l'Església a la Hisenda pública, tot i que els seus béns rurals i urbans van créixer al llarg del segle. Les relacions entre l'Església i la Monarquia foren certament polèmiques, ja que malgrat el conflicte de regalies, es mantingueren al costat del rei inclús en la supressió de la Companyia de Jesús al 1767 i sobretot durant la Guerra del Francès ja que acusaven els francesos, ja des de la Revolució de 1789, d'heretges i enemics de la religió catòlica. En relació als grans comerciants i fabricants, de seguida va donar-se un acord amb els Borbons des de l'inici de la dècada de 1730, de manera que la cort va permetre que prosperessin institucions com la Junta de Comercio Marítima y Terrestre l'any 1735,

dirigida per Jaume Duran (García Fuertes 1999), o la Compañía de Barcelona al 1755, els Tres Cuerpos de Comercio l'any 1758, la Compañía de Hilados al 1772 i el Cuerpo de Fabricantes ja al 1799. Aquestes noves institucions van permetre els empresaris defensar els seus interessos i la comunicació directa amb l'administració central, aconseguint a més una millor integració en el mercat espanyol. Tot i que la classe menestral va ser apartada de la seva tradicional participació política als parlaments de l'ordre constitucional, van poder mantenir les seves funcions econòmiques i socials en qüestions com el manteniment de l'ordre públic⁵⁸⁰, van col·laborar en la recaptació fiscal i esdevenint defensors del monarca. (Fernández Díaz 2008:423). Pel que fa als efectes d'aquest procés de creixement en les classes socials més baixes, com camperols, artesans modestos, pescadors, etc es pot dir que va resultar positiu en termes generals, només pel simple fet que malgrat les desigualtats d'una societat com la de l'època basada en les desigualtats, els salaris augmentaren a tots els nivells de la societat.

D'altra banda, les elits dirigents i intel·lectuals catalanes s'anaren acostant cada vegada més als Borbons . Si llegim Jaume Caresmar, Antoni de Capmany, Fèlix Amat o Francesc Romà i Rosell, anomenant-ne alguns dels més destacats, o bé les actes d'institucions amb participació activa d'aquestes elits com la Junta de Comerç o la Comissió de Fàbriques, observem uns objectius de fons comuns, que es poden resumir en una doble aspiració, expressada més o menys explícitament en els autors abans esmentats segons la seva opinió. Aquesta doble aspiració es basava en la idea d'espanyolitzar Catalunya i alhora de catalanitzar Espanya (Fernández Díaz 2008:425). Amb el terme espanyolitzar, s'introdueix un concepte d'unificació centrat en el castellà com única llengua culta oficial i comuna, que ha de generar sentiment de pertinença a un ens polític unitari i superior, la monarquia hispànica, símbol de modernitat, i fre de l'afrancesament. Tot i que el català pervisqué com a base del fet

⁵⁸⁰ Tal i com es va posar de relleu en la seva participació en la pacificació del Motín de Esquilache l'any 1766 a Madrid o els Rebomboris del Pa l'any 1789 a Barcelona, entre d'altres exemples.

diferencial, es donà una convivència entre les dues, malgrat l'aparició d'un evident fenomen de diglòssia. Per altra banda, es convingué una recíproca conveniència de catalanitzar per tal que la resta dels espanyols adoptessin les pràctiques econòmiques i socials de la societat catalana, com poden ser la iniciativa i la capacitat de risc empresarial, l'ètica del treball i el sentit de l'estalvi o la compatibilitat dels negocis i la noblesa, una visió acceptada per determinats cercles d'intel·lectuals espanyols que van saber admirar la vessant positiva de la situació que es vivia a Catalunya. Aquesta proposta de renovació d'Espanya seguint el model català fou presentada pels diputats catalans, entre ells Antoni de Capmany, d'una manera més concreta a les Corts de Cadis l'any 1812. Els arguments se centraren en gaudir d'una única constitució espanyola, elaborada per diputats de les diverses províncies, però fou ell l'encarregat de recordar la tradició constitucional de la Corona d'Aragó de la qual es podien aprendre valuoses lliçons per poder elaborar aquesta constitució comuna. De nou, ara per boca de Capmany, Espanya es presentava com un subjecte polític unitari i les Espanyes com una realitat amb una llarga i densa història que la primera havia de reconèixer, reunir, escoltar i emparar. (Fernández Díaz 2008:431). Aquesta idea aparegué reiteradament al llarg del segle XIX, ja que es tractava d'una reivindicació que reclamava una Espanya que s'organitzés des de les Espanyes, no només des de Castella, fent evident que les Espanyes eren ens que encara conservaven molta força i que a més resultaven interessants per ambdues parts, ja que la seva acceptació i convivència eren garantia de pau i prosperitat. Aquesta darrera, havia d'arribar a Espanya per saber respectar, utilitzar i aprofitar el geni de cadascun dels seus pobles, donant-los una major capacitat de legislar-se, amb una millorada presència d'aquests en el govern central i de disposar d'un govern monàrquic, absolut, moderat il·lustrat (Romà 1768), probablement unes idees molt similars a les dels diputats del *Memorial de Greuges* de 1760 (Vilar 1991 II:81).

I.5. La introducció d'idees il·lustrades a Espanya

I.5.1. La Il·lustració. El Segle de les Llums

“La Il·lustració és l'alliberament de l'home de la seva culpable incapacitat. La incapacitat significa la impossibilitat de servir-se de la pròpia intel·ligència sense la guia d'un altre. Aquesta incapacitat és culpable perquè la seva causa no resideix en la manca d'intel·ligència sinó de decisió i valor per a servir-se per un mateix d'ella sense la tutela d'un altre. “Sapere aude!”

“Tingues valor de servir-te de la teva pròpia raó: heus aquí el lema de la Il·lustració! [...] Si ara ens preguntem: és que vivim en una època il·lustrada? La resposta serà: no, però sí en una època en il·lustració”

Immanuel Kant, *Was ist Aufklärung?*, 1784.

Com a definició sintètica, podríem dir que la Il·lustració fou un moviment intel·lectual europeu basat en la creença que l'ésser humà podia transformar el món mitjançant la raó, amb la comprensió de la realitat natural i social a través del seu pensament crític i al marge de qualsevol argument d'autoritat que no es fonamentés en la raó i l'empirisme. Va sorgir a l'Europa del segle XVIII com una manera d'entendre el món i la societat deixant de banda els arguments habituals derivats de la tradició i els textos sagrats, optant per una alternativa que els permetés allunyar-se de la superstició i la ignorància i que es concretava en la llum que aportava la raó. No només se cercava el coneixement, sinó que l'ensenyament i l'educació resultava fonamental per despertar l'ús crític de la raó que permetés a la població, especialment a un reduït grup, a enfrontar-se als dogmes, les convencions i els prejudicis. En definitiva, es creia que a partir de la raó i de la il·luminació mitjançant la raó es podia combatre la ignorància, la superstició i la tirania i construir un món millor. Val a dir que no va tractar-se d'una doctrina o d'un sistema filosòfic, sinó d'un moviment intel·lectual heterogeni (Ruiz Torres 2008:425), tant per les disciplines que es veien afectades com per la seva influència i implementació en els diversos països europeus.

Aplicant els coneixements que ens aporta la raó mitjançant la tècnica i fent-ho extensiu a tota la societat mitjançant l'educació i l'ensenyament, l'home serà capaç de millorar-se, de perfeccionar-se a si mateix i el seu entorn i per tant de millorar les seves condicions de vida i

d'alliberar-se del pes i l'angoixa que representen la ignorància i la superstició. Aquesta correlació es concreta en el concepte de *progrés*, amb l'objectiu d'assolir la *felicitat*, en aquesta vida i no en una altra que precisament és impossible de determinar mitjançant la raó (Mestre; Pérez 2004:244). Progrés i felicitat són els conceptes clau que ens permeten establir les bases de la Il·lustració i als quals se sotmeten tot l'argumentari, intel·lectualitat, el coneixement i la ciència⁵⁸¹.

Com dèiem, la Il·lustració és un moviment intel·lectual que generalment s'ha relacionat amb la França del segle XVIII, malgrat que cal buscar els seus vertaders orígens en els treballs dels empiristes i racionalistes del segle XVII com Descartes, Locke, Bacon, Galileu, Hobbes, Leibniz, Newton, Spinoza... Podríem dir que es comença a concretar a finals del segle XVII, prenent la seva màxima esplendor al llarg del segle XVIII. Per aquest motiu, aquest segle és conegut com el *Segle de les Llums*. Trobem un punt d'inflexió important amb la Revolució Francesa que marca el seu declivi en gran part dels territoris i especialment a França, malgrat que en alguns països s'estendrà fins ben avançat el segle XIX.

Tot i tractar-se d'un moviment intel·lectual europeu global, la Il·lustració es va donar en cada territori amb un desenvolupament propi. És cert però, que la més destacada va ser la francesa i per això va servir de model principal a aplicar en molts altres territoris que es veieren fortament influïts (Riera 2003:5). És precisament a França on es dona aquesta revolució ideològica burgesa que va ser ben vista per l'absolutisme per les reformes que introduïa de l'Estat i els beneficis que això suposava i que va culminar en la major part dels casos amb el Despotisme Il·lustrat⁵⁸², fet que de retruc posà la llavor del que desembocarà en la Revolució

⁵⁸¹ L'*Encyclopédie* de Diderot i d'Alembert, publicada entre 1751 i 1772, fou estandard de la modernitat i un dels millors mitjans per difondre la importància del coneixement i l'educació.

⁵⁸² Malgrat una certa unificació de conceptes que s'ha donat habitualment, la Il·lustració va més enllà del Despotisme Il·lustrat, tal i com explica Josep Fontana (Lluch 1996:9). El terme no és nou, i ja es va emprar contemporàniament, per exemple pel Baró de Grimm que ja anomena aquests monarques "despote éclairé" l'any 1758 en la seva *Correspondance éclairée* (Lluch 1996:10). Tot i la complexitat del concepte, ja que despotisme o absolut són contraris i antagònics de il·lustrat, descriuen perfectament l'època a la qual fan referència.

Francesa de 1789. Voltaire des de França va prendre les idees dels esmentats empiristes anglesos i les consolidà a França, creant un model fort i estable que es va estendre a altres països europeus on aquest model es va seguir, adaptant-lo a la idiosincràsia de cada lloc, també posteriorment a les colònies (Riera 2003:5). Aquesta situació suposà un recomençament a Europa, ja que es posà tot en tela de dubte, des de la religió fins al comerç i tingué importants conseqüències en l'economia, la política o la societat entre molts altres àmbits.

A Espanya, la Il·lustració només es va estendre entre algunes elits, una minoria, malgrat que molt dinàmica i influent, de manera que les seves idees van arribar a quallar en la seva època en molts àmbits diversos (Ruiz Torres 2008:438-439). El terme “Ilustración”, així com *Siglo de las Luces*, no arribà a Espanya fins al 1760, fet que coincideix amb l'arribada i coronació de Carles III l'any 1759. Tradicionalment s'han identificat com a característiques pròpies de la Il·lustració espanyola, la seva moderació d'una banda i la seva col·laboració amb la monarquia borbònica de l'altra. Malgrat això, és evident que aquest afany reformista té a veure amb la fi de l'Antic Règim. Precisament els il·lustrats espanyols no pretenien canviar l'ordre social i/o polític establert, sinó reformar-lo per tal que resultés més eficient als interessos de la monarquia, fomentant la famosa “pública felicidad”. D'aquí que erròniament es pogués interpretar aquest mesurament de les reformes com una falsa moderació, cosa que va atraure especialment l'atenció de les monarquies absolutistes com l'espanyola, ja que els permetia renovar mitjançant les reformes l'aparell de l'Estat i el seu funcionament, però sense modificar l'ordre polític i social (Martínez Shaw 1996:8-9). Entre d'altres qüestions, el replantejament de l'Estat es va aturar en enfrontar-se als límits ideològics que suposaven els privilegis de les classes benestants, les estructures més bàsiques d'un règim absolutista i els anatemes de les autoritats eclesiàstiques i la Inquisició (Martínez Shaw 1996:9).

Les reformes es van considerar necessàries especialment per tal que Espanya es posés a l'alçada de nou de les principals potències europees (Gran Bretanya, França i els Països Baixos), però tot i així es van mantenir uns límits dins del propi sistema, ja que el

consideraven encara vàlid. L'elit il·lustrada aportà les idees i proposà les reformes, però confià en què la Monarquia en fos la impulsora, fet que els va servir per reforçar el seu poder i inefabilitat. En aquest punt ens trobem ja amb una de les paradoxes del període: la relació i col·laboració entre Monarquia i il·lustració fou en ocasions sorprenentment estreta, però també molt contradictòria.

I.5.2. Les regalies

“No sabe Roma... que ahora son otros tiempos, pues hay quien sabe lo que es del Papa y lo que es del Rey”

Carta de Carles III a Tanucci

“All Europe is emerging from this state of Gothic ignorance, and Spain, although the last, it is to be hoped will not be the least enlightened”.

Joseph Townsend, *A Journey through Spain...*, 1792.

Una de les problemàtiques que la implementació de la Il·lustració amb la idiosincràcia espanyola fou el difícil encaix d'algunes reformes amb una mentalitat profundament catòlica i tots els reformistes es van mantenir dins aquesta fe. Aquest fet va provocar la creació d'una anomenada “Il·lustració catòlica” en la qual molts dels reformistes foren els mateixos bisbes, especialment catalans i valencians (Lluch 1996:22-28)⁵⁸³, tot i l'oposició d'altres religiosos. El contrapunt d'aquesta qüestió és l'aparició d'una doble censura, no només política, sinó també religiosa, exercida especialment per la Inquisició. Un bon exemple d'aquesta censura foren els entrebancs que es posaren per la difusió de la Enciclopèdia, així com la prohibició de les obres de Voltaire, Rousseau i alguns escrits de Montesquieu entre d'altres.

Un altre aspecte problemàtic foren les *regalies* així com la interferència del poder Papal i el dels monarques. El regalisme és una concepció jurídica laica sobre les relacions entre l'Estat i l'Església, ja que justifica las regalies, és a dir, els privilegis dels monarques. Suposa una disputa de poder davant la qüestió de si el Papa governa sobre el rei d'Espanya per ser una

⁵⁸³ Desenvoluparem més endavant la qüestió religiosa relacionada amb la il·lustració i especialment amb els bisbes barcelonins que esdevingueren comitents en el darrer set-cents.

monarquia catòlica i, a la inversa, si el rei d'Espanya governa a Espanya en assumptes relatius a l'Església per estar en el seu territori i provenir el seu càrrec de la gràcia de Déu. Per tant, es produeixen casos complexos sobre l'autoritat a seguir, per exemple en el cas dels bisbes que dubten a qui ha d'obeir l'Església espanyola que ells encapçalen. Les relacions amb el Papa dels Borbons encara resultaren més complexes, especialment perquè en plena Guerra de Successió Espanyola, el Papa Climent XI va reconèixer l'arxiduc Carles com a rei d'Espanya l'any 1709. Malgrat l'acostament produït amb el concordat de 1717, les relacions es trencaren de nou quan l'infant don Carlos rebé el regne de Nàpols aleshores territori Papal. De nou el conflicte es trobava en la reclamació del Patronat Universal, és a dir, d'estendre l'elecció dels bisbes a tots els territoris de la monarquia hispànica, però aquest no arribà fins l'any 1753. Amb el concordat que aleshores se signà, el monarca podia nomenar bisbes, canonges i beneficis eclesiàstics (Mestre-Pérez 2004:517).

Al voltant d'aquesta situació es generen una sèrie de mesures i polítiques aplicades pel monarca per tal d'assegurar-se la superioritat del poder reial respecte al Papal en els seus dominis. Una de les mesures fou recuperar l'anomenat Patronato Regio que ja havien provat de posar en marxa els Reis Catòlics i que volia ostentar el dret de nomenar els bisbes directament, fet que només van aconseguir en tres territoris i que mai van assolir amb la mateixa força que ho va fer França a partir de la Pragmàtica Sanció de Bourges l'any 1438 a partir de la qual s'originava el galicanisme⁵⁸⁴.

Amb el Tratado de la Regalía de Amortización de Campomanes es van blindar les actuacions del rei amb càstigs per als religiosos que qüestionessin les seves decisions. Les amonestacions no eren greus, però sí que advertia altres prelats. Diversos fets demostren la imposició de la voluntat del rei per damunt de les decisions dels bisbes, per exemple, en el cas de Josep

⁵⁸⁴ Dins el Galicanisme, qualsevol decisió presa pel Papa i que afecti a territori francès o als seus representants eclesiàstics havia de ser aprovada per l'Església francesa, fet que volien emular els monarques espanyols des dels Reis Catòlics, sense massa fortuna i que es recupera amb Felip IV a mitjan segle XVII.

Climent (Castelló de la Plana, 1706-1781), bisbe de Barcelona entre 1766 i 1775, de qui ens ocuparem més endavant, quan va voler convocar un concili i controlar el clero regular, però també i sobretot arrel dels Avalots de Quintes⁵⁸⁵ de 1773, quan va acollir i després defensar els afectats davant el rei, cas que va solucionar malgrat que poc després li va costar el càrrec. L'aplicació de regalia més dura per part de Carles III fou precisament l'expulsió dels jesuïtes d'Espanya l'any 1767. Aquest va resultar el desafiament més important del rei al Papa, ja que precisament aquest orde manté un quart vot, a més dels tres habituals, que consisteix en la total obediència al Papa. La raó que fonamentà la seva expulsió fou la sospita del govern de Carles III que eren els jesuïtes qui havien instigat el Motín de Esquilache⁵⁸⁶ l'any anterior. Per la seva implicació en la intel·lectualitat de l'època i la seva influència en l'educació, la seva expulsió va suposar importants canvis i reformes en els plans d'estudis en escoles i col·legis, universitats, seminaris... introduint ara també idees regalistes i jansenistes⁵⁸⁷, fins aleshores apartades dels ensenyaments de Teologia. Un major control de la Inquisició a partir de 1768⁵⁸⁸ resultà definitiu per sotmetre l'Església espanyola a la voluntat i el poder reial.

L'únic element que s'escapava a l'esmentat control reial era un cada vegada més habitual episcopalisme⁵⁸⁹ entre els bisbes, especialment catalans i valencians. Es tractava d'una

⁵⁸⁵ L'Avalot de Quintes fou una revolta popular produïda al maig de 1773 davant de la negativa de la ciutadania a participar en el sorteig de quintes que el Comte de Ricla, Secretari de la Guerra de Carles III decretà que s'apliquessin al Principat, ja que fins aleshores el reclutament havia estat voluntari. Es tracta de la primera demostració de força ciutadana important després de 1714.

⁵⁸⁶ El Motín de Esquilache fou una revolta produïda a Madrid l'any 1766 provocada pel malestar que va causar entre la població la falta d'aliments i el seu alt preu, la concentració de poder en mans d'estrangers com el mateix Esquilache que havien vingut d'Itàlia amb Carles III i el temor que les reformes provocaven entre les classes benestants que veien perillar els seus privilegis. El detonant de la protesta es va donar arrel de les reformes per a l'ordre públic que el mateix Esquilache havia establert i que no només incloïa el sanejament i l'enllumenat dels carrers, la prohibició del joc i de l'ús d'armes i de l'ús de barrets d'ala ampla i capes llargues que dificultaven la identificació dels ciutadans. Aquest darrer element fou considerat una ofensa ja que impedia vestir a l'espanyola, com fins aleshores.

⁵⁸⁷ Els autors jansenistes havien estat prohibits a les escoles i seminaris per els jesuïtes (Mestre-Pérez 2004: 524).

⁵⁸⁸ Des d'aleshores, les decisions de la Inquisició a tots els nivells, també respecte a l'índex de publicacions i autors, havien de ser confirmades i acceptades pel govern de l'Estat per tal de ser vàlides i efectives.

⁵⁸⁹ S'entén com episcopalisme aquella creença en què els bisbes són considerats els hereus dels primers ministres de l'Església i que per tant el seu poder i la seva capacitat de decisió és de gran importància per ser els receptors

doctrina d'arrel jansenista i a la qual les regalies donaven peu, donada una major llibertat de pensament i d'actuació dels bisbes respecte a l'autoritat Papal. Aquestes idees van anar penetrant al llarg del segle XVIII, com podem veure per exemple en la correspondència entre el bisbe de Barcelona Josep Climent i l'abbé Gregoire Clément, però és a partir de els darrers anys de la dècada de 1780 quan es percep una gran difusió i influència jesuïtes (Mestre-Pérez 2004: 526).

I.5.3. Intencions “populars” d'un moviment reformador elitista

“S'ha de ser boig per creure que uns homes hagin dit a un altre home, semblant seu: «T'elevem per damunt nostre perquè ens agrada ser esclaus». Al contrari, els han dit: «Tenim la necessitat de vós per mantenir les lleis a les quals ens volem sotmetre, perquè ens governeu sàviament, perquè ens defenseu. Exigim de vós que respecteu la nostra llibertat»”.

Frederic II de Prússia, 1781.

Segons Martínez Shaw, és evident que l'elit il·lustrada estava conformada per una minoria d'intel·lectuals que impulsava aquestes reformes, mentre que la població continuava vivint com fins aleshores, en un món dominat per l'analfabetisme, la religió i les desigualtats. Malgrat que el màxim ideòleg de l'Estat d'aquestes reformes, Gaspar Melchor de Jovellanos, defensava l'educació pública i l'accés de la població per a tothom, només es referia a l'ensenyament primari, o bé a allò que tingués a veure amb la capacitació tècnica i la seva habilitat per la indústria popular, ja que en cas contrari modificaria substancialment l'ordre social establert (Martínez Shaw 1996:198). Per tant, la formació de més alt nivell ha d'estar a l'abast només d'una elit i és aquesta qui s'ha d'encarregar de mostrar models de comportament i/o pensament, a la resta de la població, mitjançant la literatura, el teatre, etc. Altres mitjans foren les tertúlies i salons, les acadèmies o les societats econòmiques.

directes del missatge de Déu, tal i com ho fou Moisés. dar a Dios lo que es de Dios, signo claro de episcopalismo.

I.5.4. La disputa pels gremis

“Los hombres que no se aplican
a las artes o a las ciencias
son del estado polillas”

Francesc Duran, *La industriosa madrileña y el fabricante de Olot o los efectos de la aplicación*, 1790.

I.5.4.1. Campomanes contra els gremis

Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1820) va ser un personatge clau en el govern de Carles III com a principal ideòleg i impulsor del reformisme borbònic. Va exercir com a polític, jurisconsult i economista i va ser nomenat Ministre d'Hisenda l'any 1760 amb el primer govern reformista de Carles III, mantenint aquest càrrec fins al 1789 amb la mort del monarca. En l'àmbit de la política fou un ferm defensor del despotisme il·lustrat, fet que es percep en la introducció de les idees il·lustrades en reformes que permetien una modernització de l'Estat però sense modificar la base social i per tant mantenint l'organització i privilegis de l'Antic Règim. Trobem casos concrets que poden exemplificar aquesta qüestió. Un d'ells és el fet que Campomanes fos un dels principals defensors de les noves institucions que fomentaven l'educació popular per a tothom, però en canvi només feia referència a l'ensenyament més bàsic, reservant altres institucions educatives de més alta qualificació, com les universitats, per les elits intel·lectuals i/o socials del moment. Un assumpte important en què va intervenir Campomanes fou l'expulsió dels jesuïtes i desamortització dels seus béns. No només coneixia a fons l'orde, tal i com demostren els estudis que s'han realitzat mitjançant l'inventari de la seva biblioteca (Soubeyroux 1980), sinó que el fet que aquests haguessin acumulat tant de poder sobretot pel fet d'haver educat a les elits de l'Estat va ser un argument més per justificar la seva expulsió. A més, des del govern i a través de Campomanes, es va veure la marxa d'aquesta orde com una oportunitat per a l'ús de terres en mans mortes i també de recaptació per a les arques de l'Estat amb la desamortització dels béns que els jesuïtes posseïen en territori espanyol.

En el camp de l'economia va criticar els gremis i els seus monopolis defensant que suposaven un impediment per la millora dels productes però sobretot per la qualitat dels mateixos. A més, va buscar constantment els mitjans per a la promoció del comerç i la indústria. Entre els seus textos destaquen els dos que presentarem a continuació i que són fonament teòric per les reformes que tan en l'àmbit polític com econòmic es van dur a terme en època de Carles III per iniciativa de l'il·lustrat. En primer lloc, Campomanes va publicar l'any 1774 el text *Discurso sobre el fomento de la industria popular* en el qual analitzava la situació que en aquell moment vivia la indústria i quines eren les claus per al seu foment. Cal tenir en compte que aquesta indústria popular que defensava l'il·lustrat no era el mateix tipus d'unitat productiva que la indústria que es desenvolupava a Catalunya, ja que Campomanes es refereix a tallers dins les cases que servien perquè les famílies, a través de la creació d'un petit excedent de producte amb les feines que realitzaven a les seves vivendes, podien guanyar un sobresou, alhora que fomentaven el desenvolupament d'un producte (Maravall 1973:139-162). En ser petites unitats de negoci dins una casa, podríem trobar que segons la idea d'indústria popular de Campomanes es podia tractar en el cas del tèxtil, d'un espai amb no més de un, dos o tres telers per negoci, a diferència de les indústries d'aquest àmbit que contemporàniament s'estaven desenvolupant a Catalunya. En la seva defensa per aquest tipus de petites unitats industrials, les dones tenien un paper fonamental, ja que suposava que a més de les tasques habituals de la llar o de la seva col·laboració en el negoci familiar encara podrien participar en l'economia familiar amb la remuneració que poguessin rebre per aquesta tasca domèstica en el taller. Campomanes creia que el creixement d'aquest tipus d'indústria en cada regió de l'Estat suposaria un enriquiment de la mateixa, a més de posar en marxa la producció d'allò que era més propi del territori o bé de desenvolupar encara més un sector que ja existia a través de diversos mitjans que fomentessin el seu desenvolupament, el principal dels quals fou la creació d'institucions que vetllaven pel bon funcionament de la indústria, les més destacades, les Societats d'Amics del País. Els avenços tecnològics i de coneixement que havien d'introduir aquestes institucions eren projectats per Campomanes ja l'any 1775, en el

seu *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* i els seus quatre *Apéndices*, publicats el mateix any.

Una fita clau en el desenvolupament de les esmentades Societats es produí el mateix any amb la fundació de la Sociedad Económica Matritense, ja que el seu estatut va funcionar com a model per a les Societats Econòmiques d'Amics del País⁵⁹⁰ de tota Espanya i les colònies. Com veurem més endavant, la base teòrica que es desprèn d'aquest estatut, ens acosta a la fisiocràcia⁵⁹¹ i al liberalisme econòmic que Campomanes va introduir a Espanya durant el regnat de Carles III, tal i com estava succeint en altres països europeus com per exemple a la Prússia de Frederic II (Lluch 1996:173-175).

Campomanes, com Jovellanos, són dominants en la historiografia i van trobar un espai molt més gran que Capmany⁵⁹² o Mayans. Però no eren les úniques veus autoritzades que reflexionaven sobre el projecte per a Espanya. Per exemple, Francesc Romà i Rossell ja va escriure l'any 1768 “hora ya es de que los vencedores aprendan de los vencidos” (Lluch 1996:138). Romà va ser només un d'entre el conjunt d'economistes catalans i aragonesos que van publicar textos a finals de la dècada de 1760 on ja s'introduïen nous conceptes com la *felicitat pública* i *economia política* abans que Campomanes, Ward i Campillo (Lluch

⁵⁹⁰ Les Societats Econòmiques d'Amics del País són institucions il·lustrades que pretenen difondre i desenvolupar el comerç, la indústria, l'agricultura i la ciència per al benefici de tots els ciutadans. El seu objectiu principal era la difusió de les ciències útils i aplicades i mitjançant l'educació d'aquestes ciències, assolir un major desenvolupament econòmic.

⁵⁹¹ La preocupació de molts pensadors il·lustrats pel funcionament de l'economia va conduir a la fisiocràcia, una nova teoria econòmica enunciatada pel metge francès François Quesnay en oposició al mercantilisme a la seva obra *Màximes generals* (1767): “Que el sobirà i la nació no perdin mai de vista que la terra és l'única font de riquesa i que és l'agricultura el que la multiplica. De la mateixa manera, l'augment de les riqueses assegura el de la població; els homes i les riqueses fan prosperar l'agricultura, estenen el comerç, estimulen la indústria, fan créixer i perpetuen les riqueses [...]”.

⁵⁹² Ens centrarem en l'obra d'Antoni de Capmany i el seu pensament més endavant en parlar de la Junta Particular de Comerç de Barcelona.

1996:173)⁵⁹³. Aquestes idees feien referència a les de Bielfeld i Montesquieu⁵⁹⁴, especialment pel que fa a l'administració financera.

Un altre punt de debat entre els intel·lectuals fou l'obertura del comerç marítim. Per la cronologia dels seus textos és possible que aquest debat incidís en les decisions que paral·lelament es prengueren al respecte, tot i que ja era un procés iniciat, donat que l'any 1765 es féu un primer pas fonamental amb l'obertura del comerç amb les Antilles. És possible que vistos els beneficis que aquesta iniciativa havia tingut, els intel·lectuals que publicaven sobre el tema, especialment catalans i aragonesos, insistíssim per a l'obertura definitiva que finalment arribà al 1778. Romà i Rossell ho afirmava clarament quan escrivia “tengo pronosticado que la época feliz de esta grande obra será aquel día en que se conceda el libre comercio de Indias sin la menor sujeción” (Romà 1768:269).

Un dels elements clau en el pensament de Romà i Rossell, fou la bona consideració dels gremis tal i com els recolza en la *Disertación histórico-político-legal por los colegios y gremios de la ciudad de Barcelona* de 1766. Per contra, Campomanes considerava que “los gremios tienen directa oposición a la felicidad pública” tal i com explica en el capítol XIV del seu *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, tal i com ja s'anunciava en la capçalera del mateix: “los gremios exclusivos con fueros privilegiados y sus cofradías son contrarios a la industria y a la buena policía. Hay muy poca enseñanza en ellos. Medios para cortar los abusos, que impiden la industria”⁵⁹⁵. Capmany també s'enfrontà a Campomanes, tal i com es pot observar en el *Discurso económico-político en defensa del trabajo mecánico de los*

⁵⁹³ Els casos més clars són l'obra *Las señales de la felicidad en España y medios de hacerlas eficaces* de Francesc Romà i Rossell, publicada l'any 1768, o *Discurso sobre economía política* de Enrique Ramos, pseudònim d'Antonio Muñoz, apareguda al 1769.

⁵⁹⁴ En aquestes referències es percep clarament la forta influència que exercí el cameralisme germànic, entre els intel·lectuals tan catalans i aragonesos com a la cort (Lluch 1996:159).

⁵⁹⁵ És evident que cal entendre la concepció de “industria popular” de Campomanes i distingir-la del model d'indústria que s'estava desenvolupant a Catalunya per comprendre que no encaixava amb els monopolis gremials, que impedièn el seu desenvolupament.

menestrales y de la influencia desus gremios en las costumbres populares, conservación de las artes y honor de los artesanos, publicat l'any 1778. En aquest sentit Romà opinava “que las fábricas hagan felices a los pueblos en donde se establece, nadie lo duda” (Romà 1768:177). Tot i que es decantava més aviat per les petites fàbriques de “uno o dos telares” (Romà 1768:181), també es va preocupar d'estimular les fàbriques d'indianes més grans (Romà 1768:277), com les que feia tres dècades que funcionaven a Barcelona. En aquest aspecte, Campomanes també dissentí, tal i com es pot veure en el capítol 16 del *Discurso para el fomento de la industria popular*, titulat “Modos de fomentar la industria popular. Las fábricas populares, para que sean útiles, deben hacerse de cuenta de los vecinos, y no de comerciantes o de compañías”.

I.5.4.2. Romà i Rossell i la felicitat pública

Un altre intel·lectual fonamental és Francesc Romà i Rossell. Fou un dels pensadors i economistes més actius de la segona meitat del segle XVIII. Exercí com advocat dels pobres, dels gremis i de la carestia del pa (Lluch 1996:185). Mostrà un gran interès en la teoria prussiana de com accelerar el creixement econòmic per mitjà de l'acumulació primitiva de capital, de manera que s'escurcés el pas cap a l'economia moderna, seguint el model de cameralisme polític i econòmic de Frederic II el Gran i les idees de von Bielfeld (Lluch 1996:181).

Romà va deixar constància de la seva teoria econòmico-política en l'obra *Las señales de la felicidad en España y medios para hacerlas eficaces* que publicà l'any 1768. Aquesta teoria defensava que l'objectiu que ha de tenir un govern és assolir la màxima potència de l'Estat, fet que varia segons el nombre d'habitants d'aquest; és a dir, a més habitant, és l'Estat més poderós. Romà analitzà els problemes de l'economia espanyola com una cadena de fets que calia fomentar per assolir els objectius esmentats: davant els problemes de subsistència, cal un augment de la producció, que només és assumible si augmenta la mà d'obra; el límit de la població i el balanç entre mortalitat i natalitat només és possible amb un augment d'oferta en

els aliments i el pas a una economia de mercat basada en l'excedent. En definitiva, un peix que es mossega la cua, en el qual cal decidir en quin esglaó s'intervé per generar les millores (Lluch 1996:197).

Aquesta teoria de Romà, s'acostava molt als pensaments de Campomanes en aquest àmbit: si es fomentava la indústria, es crearia un dinamisme en l'economia que permetria millorar les economies particulars i domèstiques, que comportarien un increment de matrimonis i per tant un augment demogràfic (Peñalver; Ríza 2010:219-221). Romà també va proposar el trasllat de població a zones menys poblades com a mesura per a l'augment demogràfic (Romà 1768:25-26). A més, destacava la importància del luxe, especialment d'aquells productes que es fabriquessin al país, però calia que es donés de forma espontània (Romà 1768:47), ja que difícilment es desenvoluparia per voluntat de l'Estat, malgrat els intents que tingueren lloc des de la dècada dels 1770.

El projecte que ja veia clar Romà i Rossell als anys 1760 calia que fos a llarg termini i que se centrés en aquells mecanismes que permetien augmentar la demanda, és a dir, una nova llei agrària, l'abolició de les taxes dels grans i l'obertura al lliure comerç amb Amèrica. Va entendre que el desenvolupament de la indústria passava per crear un mercat interior estable, mitjançant mesures proteccionistes però alhora fomentant el lliure comerç amb les Índies i el Mediterrani.

Romà va establir sis condicions necessàries per poder desenvolupar el seu programa amb garanties d'èxit: en primer lloc, que el sistema de govern fos la monarquia il·lustrada, és a dir, que es moguéssim entre el despotisme i la democràcia; en segon lloc, una voluntat reformista constant i regular; també era fonamental donar el valor necessari al treball manual i per tant, calia premiar-lo; si s'optava per un model unificador i centralista de govern, calia que ho fos a tots els efectes i per això era imprescindible que s'eliminessin tota mena de discriminacions

contra algunes províncies i regions⁵⁹⁶; era bàsica la promoció de l'educació pública per millorar el nivell mínim de coneixements de la població; i la darrera i més important condició és que calia fer-ho tot alhora. Com és evident, en aquest programa hi havia dos elements que resultaven clau per al seu funcionament, el crèdit públic i sobretot les colònies.

I.6.La Il·lustració a Catalunya o una possible Il·lustració catalana

Quan parlem de la Il·lustració, cal destacar en primer lloc, que es tracta d'un corrent de pensament que tingué un desenvolupament divers i propi en cada territori on es donà. Per aquest motiu, sumat a que es tracta d'un procés històric molt complex amb diverses vessants, social, cultural, econòmica, política, filosòfica, teològica, etc., és fa molt difícil valorar què va representar per a la cultura occidental (Torralba 1998:287-288). Malgrat això, és evident que el model més influent i que s'imposà a Espanya i a Catalunya va ser el francès. Tot i això, alguns dels seus trets més identificatius, no es donaren d'una manera clara, com l'ateisme, l'agnosticisme o el deisme, possiblement per temor al paper encara destacat de la Inquisició. És interessant destacar però que alguns dels il·lustrats catalans més importants del període foren catòlics liberals amb idees clarament jansenistes, és a dir, amb voluntat reformadora respecte un model molt tradicionalista conservador. En general, es pot dir que la implantació de les idees il·lustrades a Espanya i a Catalunya es trobaren amb múltiples entrebancs, de tipus social, polític i religiós⁵⁹⁷. Per aquest motiu, alguns investigadors han considerat que la il·lustració no va tenir lloc a la península ibèrica, però d'altres com Santiago Riera, creuen que va penetrar en les darreres dècades del segle XVIII: "Concretament, Espanya no va tenir ni un

⁵⁹⁶ Romà era del parer que els Estats havien d'actuar amb suavitat perquè els vençuts prenguessin exemple dels vencedors, però que habitualment s'oblidaven del contrari, és a dir, que els vencedors també poden aprendre de les coses bones dels vençuts (Romà 1768:304).Segons Lluch, aquesta opinió cal relacionar-la amb el *Discurso...* de 1766 en què Romà manifestava sentir-se orgullós de Catalunya pels seus comerciants, pels seus gremis i per l'aptitud per al treball manufacturer de la seva gent (Lluch 1996:203), és a dir, no només per la situació del moment, sinó també per alguns dels seus usos i costums.

⁵⁹⁷ "El gran predomini del fet religiós era la principal de les peculiaritats de la Il·lustració catalana. A Catalunya no es podien manifestar –almenys públicament– posicions atees o massa clarament anticlericals"(Moreu Rey 1978 IV:278).

Montesquieu, ni un Adam Smith, ni un Voltaire, però això no vol dir que a Espanya no hi hagués Il·lustració. Els trets il·lustrats espanyols cal cercar-los en el grau de recepció i assimilació de la Il·lustració i, òbviament, en l'especificitat de la pròpia història" (El Set-cents 1996 III:191). Seguint aquesta idea, podem considerar que la Il·lustració a Catalunya es manifestà més moderada que a la Gran Bretanya, menys irreverent com dèiem que la francesa, i amb trets més similars als d'Alemanya (Riera 2003:5-6), i per tant amb un tarannà més aviat eclèctic (Torralba 1998:291).

I.6.1. Les noves institucions reformadores

La Il·lustració va caracteritzar-se per la importància que se li donava a l'ensenyament i a la voluntat de difondre coneixements de tot tipus, a la raó i a la taxonomia d'aquests sabers. Per això, el paradigma d'aquest pensament fou l'*Enciclopèdia* (1751-1772) de Diderot i d'Alembert, que de seguida esdevingué estendard de la modernitat a Europa. Per aquest motiu, una bona manera de valorar el caire de la Il·lustració en qualsevol territori, cal valorar la penetració de l'*Enciclopèdia* en aquest, o dit d'una altra manera, el coneixement que els anomenats il·lustrats d'un territori tenien de l'Enciclopèdia. Pel que fa a Catalunya, podem afirmar que n'hi havia una exemplar a la biblioteca de l'Acadèmia Militar de Matemàtiques de Barcelona i que la Junta de Comerç també l'adquirí, segons Carrera i Pujal (1951). Aquesta simple dada ens permet identificar el principals focus reformadors de la cultura a Catalunya i d'influència il·lustrada.

En el sistema de pensament il·lustrat francès i els sistemes de difusió d'aquestes idees, destacaven els anomenats *salons*, reunions més o menys informals presidides per dones, com el cas de Madame de Rambouillet entre moltes altres, que tractaven diversos temes literaris o debatien sobre diverses qüestions, de vegades amb convidats d'honor, en aquest cas homes, que recitaven o llegien alguns passatges sobre els quals es discutia. Aquestes reunions no van fer fortuna en tots els territoris on s'introduí algun tipus d'Il·lustració, i Catalunya n'és un exemple tal i com s'ha considerat tradicionalment (Riera 2003:7), tot i que altres reunions de

pensadors, com les que dirigia Diderot, sí que van tenir lloc a Catalunya tot i que més modestes. Malgrat l'opinió de Riera, val a dir, que es pot afirmar que a Barcelona se celebraven trobades entre l'aristocràcia ben similars als *salons* francesos, protagonitzades majoritàriament per dones. En tenim diverses referències, com els comentaris que fa el Baró de Maldà en el seu *Calaix de Sastre*, on esmenta que en ocasions es reuneix amb un grup de persones de la seva classe social per llegir-los el que va escrivint en el seu personalíssim dietari. No es tracta d'alta literatura, però l'acte social d'escoltar les lectures en veu alta, acompanyades del te, xocolata o cafè per berenar amb un fons musical en acosta a aquests salons. El mateix Baró, en ocasions parla de les activitats i també de les destreses de la seva filla predilecta, Escolàstica d'Amat, i de la seva afició per la lectura i l'escriptura, dels seus coneixements de música i de les seves virtuts per desenvolupar-les en societat. Per últim, tal i com ens ha fet saber Mn. Martí Bonet, a l'Arxiu Diocesà de Barcelona es conserva la documentació relativa al Bisbe de Barcelona Gavino de Valladares⁵⁹⁸, on queden reflectides no només les seves visites pastorals, i per tant la seva agenda més oficial, sinó també les seves activitats més informals, exercint del convidat d'honor en les reunions de les dames de l'alta societat barcelonina.

Cal recordar també que a Catalunya es donaren altres reunions que podrien considerar-se *salons* o com a mínim reunions de caire il·lustrat com l'Acadèmia dels Desconfiats (1699), l'Acadèmia de les Bones Lletres (1752), les reunions que Jaume Salvador i la seva família celebraven a casa seva i a la rebotiga, la tertúlia fundadora de l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, o la Societat Filosòfica. Algunes d'aquestes tertúlies i reunions foren embrions d'algunes de les noves institucions culturals i científiques fundades durant la segona meitat de segle, cercant aquesta necessària renovació dels sabers.

⁵⁹⁸ El fons del mandat de Gavino de Valladares recull informació de gran interès per valorar no només la dimensió del personatge com a possible il·lustrat, sinó també del pensament religiós en relació a la societat barcelonina de finals del segle XVIII. Degut a la gran quantitat de documents que conté aquest arxiu, hem posposat el seu buidatge per a una futura investigació centrada en els anomenats bisbes il·lustrats catalans i la seva obra pastoral i social.

És important destacar que malgrat les diferents concrecions del pensament il·lustrat en els diversos Estats, és evident que alguns temes són transversals i comuns en la Il·lustració a tota Europa, de manera que podem considerar-la un corrent. Un d'aquests fets comuns és l'expulsió dels jesuïtes i la posterior dissolució de l'orde, així com els regulars atacs a la religió més jerarquitzada, amb reivindicacions recuperades i ara defensades pels jansenistes, que desitjaven el retorn a una Església més justa i més primitiva, que recuperés el model dels primers cristians. Aquesta qüestió central en l'època, ja que fou generalitzada i cal entendre-la dins d'una progressiva secularització dels Estats. Precisament les monarquies borbòniques, França i Espanya, van ser especialment bel·ligerants amb aquest tema, ja que tot i ser monarquies catòliques, no acceptaven el fet de continuar sotmesos a l'autoritat del Papa i veure's recolzat per ell a l'hora de prendre decisions, especialment quan consideraven que malgrat tenir implicacions religioses, es tractava de temes d'Estat i del govern d'aquest. Potser l'exemple més clar es dona en la potestat de nomenar els bisbes. Tornarem a aquesta qüestió quan ens referim a les regalies.

D'altra banda, la noció d'utilitat és una qüestió cabdal en la Il·lustració i troba el seu origen en la ciència moderna dels segles XVI i XVII, basada en l'experimentació i l'observació. En el cas dels il·lustrats, la noció fonamental de progrés va lligada necessàriament a la d'utilitat. A Catalunya, com a la resta d'Espanya, especialment la peninsular, la monarquia prengué mesures directes per assolir aquesta utilitat en diversos camps, sobretot mitjançant l'exèrcit i l'armada, i que es concretaren per exemple en l'Acadèmia Militar de Matemàtiques de Barcelona o el Col·legi de Cirurgia. Del primer cas, ens ocuparem més endavant.

En el cas del Col·legi de Cirurgia, Pere Virgili creà una escola de gran importància a nivell europeu amb la intenció d'unir l'ofici de metge i de cirurgià, fet que no va succeir fins l'any 1827. Tot i així, alguns dels seus col·legiats van erigir-se en grans figures de l'àmbit mèdic, com Francesc de Canivell, Diego de Velasco, Francesc Villaverde, Francesc Puig i sobretot Antoni de Gimbernà. L'aparició dels col·legis de cirurgia, centres moderns on s'ensenyaven

sabers mèdics i quirúrgics moderns, van posar en evidència els estudis de medicina de l'època, universitaris i eminentment teòrics, com els de la Universitat de Cervera. El conflicte entre ambdues disciplines, com evidenciaven els enfrontaments entre Salvà i Gimbernat, només es va poder solucionar amb la unificació. L'objectiu d'aquestes noves institucions anava més enllà de l'habitual: no volien només participar del progrés científic, sinó que el fet d'estar al dia i informar-se constantment de la novetats de l'àmbit mèdic, era aleshores una prioritat. La modernitat que això suposà a Catalunya es va fer palesa amb els més que notables resultats que el laboratori de física instal·lat l'any 1764 va donar en forma de textos destacables. Davant d'aquestes institucions, es van evidenciar les mancances de la Universitat de Cervera, especialment en l'àmbit de les ciències. Tot i això, dos intel·lectuals destacaren en el camp de les humanitats: en primer lloc, Ramon Llàtzer de Dou i Bassols (1742-1832), jurista, polític i una autoritat en dret; en segon lloc, Josep Finestres i de Monsalvo (1688-1777), també jurista i humanista, a més d'erudit en grec i llatí. A més, sobresortiren especialment diversos erudits jesuïtes.

Com ja anunciàvem anteriorment, podem dir que el cas de l'Acadèmia de Ciències i Medicina de Barcelona és un exemple clar d'una institució que s'inicià a partir de les tertúlies de diversos professionals. Després de la supressió de la Universitat de Barcelona, el Col·legi de Cordelles va mantenir algunes de les seves funcions com els ensenyaments de gramàtica i retòrica per tal de formar l'aristocràcia de la ciutat. Cordelles va ser fundat per iniciativa privada l'any 1538, malgrat que passà a mans dels jesuïtes a partir de 1662, que prengueren un poder extraordinari entre les elits de la ciutat arrel de la supressió universitària. Els seus programes d'estudis feien especial relleu en l'experimentació científica i, per aquest motiu, gran part dels fundadors de l'Acadèmia de Medicina n'havien estat antics alumnes. L'Acadèmia de Ciències, fundada l'any 1764, va sorgir de la conferència físico-matemàtica formada per setze persones, entre les quals es comptaven cinc doctors en medicina, tres apotecaris, dos nobles, un canonge, un escrivà, un ciutadà honrat, un cadet, un batxiller i una persona sense professió especificada que es reunien a la rebotiga de l'apotecari Sala. Josep

Subiràs destacà en el discurs inaugural el caràcter utilitari de la ciència pels molins, torns, telers, rellotges, vidres òptics, músics, etc. L'any 1765 l'entitat es transformà en Reial Conferència, a partir d'aleshores sota tutela monàrquica, redactant nous estatuts. Entre les seccions de l'Acadèmia, va ser molt destacada la Secció d'Agricultura, presidida per Joan Pau Canals (1730-1786), amb l'objectiu principal de fer les memòries de les tertúlies, debats i reunions que allà es realitzaren, però també van destinar gran part dels seus esforços a la redacció d'informes per encàrrec, i que no es poden separar de la fonamental reforma agrària, transversal a tot el segle XVIII⁵⁹⁹. L'any 1770 passà a ser Reial Acadèmia de Ciències Naturals i Arts, en la qual les seves activitats docents van estar centrades en l'agricultura i les matemàtiques. Entre els acadèmics es trobaven personatges destacats com Josep Navarro (?-1814) partidari de l'agricultura d'especialització per a l'exportació; Manuel Barba i Roca (1752-1824), impulsor de la introducció del conreu de la patata; Marià Oliveres (?), també partidari de l'agricultura especialitzada; o Francesc Romà i Rossell (1725-1784), l'economista que redactà *Las señales de la felicidad en España* (1760). L'agricultura com es pot veure, fou la protagonista dels primers anys de funcionament de l'Acadèmia, tot i que de seguida fou superada per les grans innovacions en el camp de la física. Un altre fet fonamental en la història de l'Acadèmia fou la cessió que Carles III féu l'any 1786 dels edificis del Col·legi de Cordelles, aleshores propietat del rei. Malgrat que hem intentat mostrar el caràcter utilitari de les institucions esmentades i els ensenyaments que fomentaven, aquest és un cas paradigmàtic que es concretà amb l'admissió de membres artesans dedicats a oficis diversos, com el cas del mestre d'obres, Josep Mas i Dordal.

⁵⁹⁹ Un exemple prou il·lustratiu de les activitats que en l'Acadèmia es duïen a terme el trobem en el viatge de Joan Pau Canals a Madrid en assabentar-se que s'havia inventat un tint roig o *granza*. El seu interès estava en la millora tecnològica de tot allò relacionat amb el camp, la indústria i el comerç i aquest fou un gran pas, donat que el fet de poder fabricar i consumir la pròpia *granza*, en aquest cas castellana, permetia rebaixar les importacions angleses i holandeses, en favor del mercat nacional, com veurem a continuació.

I.6.2. La Junta Particular de Comerç de Barcelona i la “no” Societat Econòmica d'Amics del País de Barcelona

Com ja anteriorment hem pogut veure, moltes de les qüestions que a Catalunya ja no podien dur a terme els Ajuntaments o altres institucions degut a la redistribució que suposà la Nova Planta, van ser assumides per la societat civil, especialment a través de corporacions com els gremis, les confraries i/o els col·legis. A més, també es crearen noves institucions com la Junta de Comerç l'any 1758. Mitjançant aquestes entitats, les classes dirigents catalanes intentaven assumir la representació col·lectiva de la societat per tal de poder negociar amb el govern de l'Estat. La fundació de la Junta, a la fi del regnat de Ferran VI, es va produir en contra de la voluntat de l'Audiència de Catalunya i del Consell de Castella. Tot i això, és Carles III qui finalment dóna llum verda al projecte per tal d'alleugerir el malestar que generava l'alta pressió fiscal (Fontana 2014:241). Tal i com recorda Ernest Lluch, la Junta va assumir la funció de redefinir el model econòmic català mitjançant dos manifestos que representaren la creació d'un “projecte il·lustrat per a Catalunya”: les *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* (1779-1792) de Capmany i el *Discurso sobre la agricultura, comercio e industria del Principado de Cataluña* (1780)⁶⁰⁰.

I.6.3. Les Societats Econòmiques d'Amics del País

En aquest context de promoció de les idees i institucions il·lustrades per a la reforma, es van crear, entre d'altres, les Societats Econòmiques d'Amics del País, organismes que van materialitzar les inquietuds i voluntats de la Il·lustració espanyola, aparegudes a les darreries del segle XVIII i fins a l'inici de la Guerra del Francès. Arreu d'Espanya les Societats van complir diversos objectius com el foment de la indústria popular i es crearen escoles per a la formació dels operaris i treballadors (Ruiz Ortega 2000:81)

⁶⁰⁰ Obra col·lectiva, també patrocinada per la Junta de Comerç, amb Caresmar com autor principal. Lluch opinava que aquest text era “la visió de l'economia catalana més completa fins ara coneguda” (Lluch 1997).

“la ignorancia es otro vicio que deben desterrar las sociedades. Un socio debe procurar aquellos conocimientos que son indispensables para promover el bien público, porque esta es una empresa que nunca podrá acabar la ignorancia. No pretendo yo que la Sociedad sea una Academia, ni todos los miembros sabios consumados”

(Jovellanos 1781:439).

El govern de l'Estat creà i fomentà aquestes institucions, esdevenint un dels més clars exemples de dirigisme cultural, potser el més evident del reformisme borbònic, dut a terme des del les més altes instàncies de l'Estat. Aquestes institucions tenien una voluntat doble: treure Espanya del seu endarreriment econòmic i cultural mitjançant l'estudi, la recerca i la divulgació de les ciències i les arts, disciplines considerades d'“utilitat pública”⁶⁰¹ i en segon lloc, disposar de recursos per canalitzar i controlar qualsevol iniciativa particular que es desenvolupés fora de les corporacions gremials⁶⁰² (Demerson Aguilar 1974). Per aquest motiu, el Consell de Castella, seguint les pautes ideades per Campomanes, va fomentar la creació de Societats que participessin activament en les reformes i el desenvolupament del país⁶⁰³.

La primera Societat Econòmica d'Amics del País fou la de Vascongadas l'any 1765, tot i que malgrat la importància de la seva aparició, només fou seguida de dues més, a Baeza i a Tudela en un període de deu anys. L'ingent desenvolupament que van tenir les Societats es deu a la iniciativa del govern a partir de 1774 com a conseqüència de la publicació dels Discursos de Campomanes i la creació de la Sociedad Matritense. El resultat d'aquest procés fou que entre 1775 i 1784 es crearen cinquanta-cinc societats, amb el recolzament del Consell de Castella

⁶⁰¹ Agricultura, Comerç, Economia i Indústria.

⁶⁰² Cal tenir en compte que moltes de les noves iniciatives quedaven al marge de la Universitat, dels gremis, i també de l'Església, especialment després de l'expulsió dels jesuïtes. Les noves institucions d'ensenyament queden al marge de qualsevol entitat tradicional i ocupen el buit que l'orde havia deixat a partir de 1767. El cas de Barcelona és molt clar, ja que els col·legis de Cordelles i de Betlem (a més de l'abolició de la Universitat de Barcelona i el seu trasllat a Cervera) van ser substituïts per entitats creades, en aquest cas no per les Societats Econòmiques, sinó per la Junta de Comerç.

⁶⁰³ Aquestes Societats a més gaudien de protecció reial i de molta difusió mitjançant la premsa de l'època.

que paral·lelament va imprimir i distribuir per tot l'Estat més de 30.000 exemplars (Lluch 1972:51). És precisament en el *Discursos sobre el fomento de la industria popular* on Campomanes estableix les bases ideològiques per a la creació i funcionament de les Societats, fet que ja havia introduït en els estatuts de la Sociedad Matritense que serví de model per a la resta, i que estaven inspirades en el *Proyecto Económico* de 1762 de Bernardo Ward⁶⁰⁴ (Ruiz Ortega 2000:83). Ward manifesta que el benestar comú és el lligam que existeix i cal fomentar entre les actuacions de la monarquia i el govern i el poble, amb el recolzament i la incorporació de les classes benestants.

“Las manufacturas populares de lana, seda y algodón emplean géneros de tintes, y éstos no son fáciles si en cada capital no se ponen maestros tintoreros que enseñen y propaguen una profesión tan importante, según queda indicado en su lugar. De los caudales públicos deberían en las provincias dotarse estos maestros y la enseñanza, que convendría diesen al número determinado lo menos de aprendices que se fuesen derramando con el tiempo hasta en los Pueblos cortos [...] Esta enseñanza, a que por de contado debían aplicarse expósitos y niños abandonados, por no sacar hijos de labradores a los oficios (lo que se ha de evitar por regla general), podría ser uno de los cuidados de las Sociedades Económicas de Amigos del País en cada provincia”.

(Ward 1779:82).

Com dèiem, per dur a terme la creació de les Societats, era fonamental la participació activa de la noblesa i les classes privilegiades de les províncies, per tal de promoure l'agricultura i la indústria, donant-los a més l'oportunitat de formar-se en un ambient diferent de les universitats on en aquells temps havia quedat reduïda a àmbits ben abstractes i especulatius, ja fos a nivell científic i/o humanístic.

“A les universitats, ni s'ensenyava ni crec que pugui assolir-se l'ensenyament d'aquelles ciències que són el veritable objecte d'aquestes institucions”

Adam Smith

⁶⁰⁴ Bernardo Ward (?-1779) polític i economista d'origen irlandès al servei de Ferran VI. El monarca li encarregà un extens treball de camp en el qual estudià per tota Europa, a més d'un llarg periple per España, quines possibles reformes econòmiques podien millorar el país. La investigació es donà entre 1750 i 1754 amb el resultat de la seva obra *Proyecto Económico*, escrita l'any 1762 i publicada *post-mortem* l'any 1779.

Campomanes cerca una solució a mig camí, entre les universitat i un ensenyament fora dels gremis, amb una aplicació molt més pràctica i productiva, que pugui donar resultats en cas d'implementar-se en les manufactures que podien millorar substancialment mitjançant l'educació i permetien obtenir un producte de major qualitat. Els bons propòsits d'educació per a tothom de seguida van quedar al descobert com un accés a l'educació bàsica generalitzat, però amb uns estudis superiors limitats només a una elit. “La Sociedad Económica ha de ser compuesta, para que pueda ser útil, de la nobleza más instruída del país. Ella es la que posee las principales y más píngües tierras y tiene el principal interés en fomentar la riqueza del pueblo, cuya industria da valor a sus posesiones” (Campomanes 1774:141). Precisament en aquest capítol XX del *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, explicava “las principales ocupacions, propias de una de estas sociedades económicas” i a continuació detalla vint-i-dos punts bàsics. Destaca preocuparse de “el valor de sus cosechas e industria y compararla de un año a otro”; “la numeración del pueblo”, és a dir, del creixement demogràfic; del nombre de “vagos y mendigos”⁶⁰⁵; el seu estudi i preocupació s’han de centrar en l’“Agricultura, la cría de ganados, la pesca, las fábricas, el comercio, la navegación”, especialment si la província és marítima o fronterera i haurà de controlar i informar de les importacions; fomentaran els premis “a beneficio de los que se aventagen en las artes, ó en promover las cosechas”⁶⁰⁶; hauran de parar especial atenció als descobriments que vagin apareixent a tota Europa i que puguin significar avenços en l’art, la indústria i/o l’agricultura; entre d’altres qüestions.

⁶⁰⁵ Campomanes escriu “indagar en el número de vagos y reducirlos a vecinos aplicados, y trabajadores” (Campomanes 1774:144). En la mentalitat reformista de l’època, s’entén de seguida a què es refereix Campomanes amb el terme “mendigos”, però cal reflexionar sobre què significa “vagos”. Cal tenir en compte que aquest darrer terme s’empra per anomenar aquelles persones sense feina, però també als homes que no estan agremiats i no treballen tampoc al camp, és a dir, els operaris de les indústries, però del model d’indústries entès “a la catalana”, grans fabriques lluny de la indústria popular que des del govern es fomentava. D’aquí el terme despectiu, no són “vecinos aplicados” és a dir que treballen en la indústria popular, ni tampoc són “trabajadores”, agremiats o camperols.

⁶⁰⁶ També evidentment en el cas de l’art, com ens ocuparà més endavant.

Els programes d'ensenyament de coneixements útils, o dit d'altra manera, l'educació popular per a una indústria popular, foren desenvolupats per les Societats Econòmiques, però també pels Consolats i Junes de Comerç, com és el cas de Barcelona. Les Societats s'implantaren habitualment en zones d'economia rural, mentre que les Junes es crearen en zones relacionades amb el comerç i la indústria (Ruiz Ortega 2000:85). Aquest argument, aplicat a perquè a Barcelona no es crea una Societat Econòmica d'Amics del País en aquell moment i en el seu lloc es dona la Junta Particular de Comerç de Barcelona, resulta simplista si ens dirigim als raonaments d'Ernest Lluch al respecte. Lluch creu que en el cas particular de Barcelona es produeix un debat entre dues visions molt diferents de “difundir las luces y fomentar el desarrollo” (Lluch 1973:52).

El sector industrial s'estava quedant enrere respecte del comerç i per això, les Societats se centren en fomentar el recolzament, el perfeccionament de les arts i a la formació de treballadors qualificats, mitjançant la difusió d'innovacions tècniques. Aquesta necessitat no només apareix en un context de desenvolupament industrial, sinó també pel fet que l'ensenyament que cal per dur-lo a terme està per primera vegada fora del sistema gremial que ja garantia un ensenyament dels treballadors.

I.6.4.El cas de Barcelona

Anteriorment ja hem comentat com el Consell de Castella va fer enviaments massius dels *Discursos* de Campomanes a les diferents províncies perquè fossin les mateixes Societats Econòmiques les que en fessin difusió. A Barcelona, en no existir una societat, es van fer arribar a la Junta de Comerç, l'Audiència, l'Ajuntament. La resposta d'aquestes dues darreres institucions, redactada l'any 1776, fou unànime: calia recolzar els ensenyaments ja desenvolupats per l'Acadèmia de Ciències i Arts i per la Junta de Comerç, sense necessitat de crear noves institucions (Lluch 1973:52). Pel que fa a la Junta, el *feedback* va ser molt breu, limitant-se a fer un informe sobre les seves activitats en relació al foment de la indústria, el comerç i l'agricultura des de la seva fundació, tal i com els va indicar l'Intendent. Després

d'aquest fet, ja no es va enviar a la Junta el segon *Discurso* de Campomanes. Lluch opina que vistes les reaccions, no sembla que la Junta de Comerç se sentís amenaçada per la possible creació d'una Societat Econòmica⁶⁰⁷. L'Ajuntament de Barcelona va argumentar que a Catalunya ja existia una indústria popular que s'havia creat de manera espontània⁶⁰⁸. Aquesta idea recull una visió de progrés autònom molt pròpia de l'economia catalana i que topava frontalment amb la de Campomanes. Per aquest motiu, sembla lògic pensar que les mesures proposades pel govern central no eren útils a Catalunya, on s'havia optat per l'activitat privada, tal i com ja havien manifestat tan Romà com Capmany.

El debat gremial tornarà a aparèixer en el cas de la institució municipal, quan va haver d'opinar sobre el paper dels gremis, fent evident una nova discordança amb les directrius de Campomanes. Les Societats Econòmiques havien de vigilar les activitats dels gremis i en el cas de Barcelona, aquesta competència va passar a la Junta de Comerç. Per a l'Ajuntament els gremis representaven principalment beneficis per a la societat, tan de tipus econòmic, perquè han influït en els progressos del comerç, com social perquè presten una gran ajuda en la direcció política dels governs locals (Lluch 1973:55). La seva postura és radical davant l'amenaça de desaparició: “verdaderamente parecería objeto lamentable a la vista del pueblo una revolución de esta clase, bien que le será siempre grata la que se dirija a purificar, corregir y aun cortar los defectos o vicios particulares que acaso encubra o haya introducido una equivocada inteligencia delas reglas positivas de nuestros gremios”⁶⁰⁹. Y en relació al balanç necessari entre la qualitat de la producció, la competència i la innovació, se soluciona amb una proposta de prohibicionisme total en la introducció de gèneres estrangers, amb l'única excepció de “un arte nuevo o alguna fábrica útil”⁶¹⁰, per tant absolutament limitat a aquelles innovacions que resultin importants per a la millora del producte propi. En el moment de

⁶⁰⁷ Aquest fet no apareix a les exhaustives monografies de referència sobre la Junta que va escriure Ángel Ruiz Pablo l'any 1919, de manera que no deuria semblar una gran preocupació en el seu moment (Lluch 1973:53).

⁶⁰⁸ AHCB Informes i representacions, 1776, p.168. *Representación al primer Discurso de Campomanes*.

⁶⁰⁹ AHCB Informes i representacions, 1776, p.177. *Representación al primer Discurso de Campomanes*.

⁶¹⁰ AHCB Informes i representacions, 1776, p.182. *Representación al primer Discurso de Campomanes*.

valorar les noves fàbriques d'indianes i de teles pintades, les postures són més permissives. Lluch creu que Campomanes, davant aquests termes està pensant en allò que ell entén com indústria popular, no pas aquest tipus de fàbriques. Amb tot, la falta de restriccions cap a la nova indústria tèxtil, degut a que no hi havia un gremi que regulat aquestes qüestions perquè era una activitat nova, va necessitar d'unes limitacions i mesures, com el fet d'aliar-se per defensar el seu producte dels països més avançats (Lluch 1973:56). Des del punt de vista barceloní, les restriccions en un sistema encara sense limitacions eren fonamentals, a l'estil de les institucions gremials, ja que augmentaven les possibilitats que es confiés en experts estrangers per introduir innovacions i millorar els productes manufacturats, fet que els feia qüestionar-se qui vetllaria ara per aquestes mesures en el nou model⁶¹¹.

I.6.5. La diferent concepció del luxe

Campomanes opinava que la falta de competència que implicava el sistema gremial, impedia el desenvolupament de productes de qualitat, fet que alhora suposava que qualsevol objecte/producte de luxe, hauria de cercar-se entre les produccions estrangeres i per tant fomentaria la importació. Aquest fet encara desequilibraria més una balança d'importacions/exportacions que clarament es decantava per la introducció de productes estrangers en l'Espanya del moment. Un cop aclarit aquest tema i exposada la necessitat de limitar l'entrada de productes estrangers, Campomanes sospita també de la competència que suposarien les "fábricas finas" davant el model rural de indústria popular que ell proposava. De nou, les autoritats barcelonines estan en desacord i presenten arguments que no són nous, sinó que són presos de Romà i Rossell. Precisament des de Barcelona s'ha pensat que el fet de fomentar una indústria que també es preocupi del luxe, és un factor positiu més en el camí d'una millora econòmica general. En la segona *Representación*, l'Ajuntament fa referència a l'educació, reclamant el retorn de la Universitat a Barcelona, argumentant els avantatges que

⁶¹¹ Aquest també serà un tema cabdal en les influències i introducció de noves idees en el camp de l'art, com veurem més endavant, especialment en el joc de competències entre els Col·legis i gremis, les Escoles, la Real Academia de San Fernando, etc.

te per a la millora de la indústria popular. S'indicava també que Barcelona ja gaudia d'una Escola Gratuïta de Dibuix, creada per la Junta de Comerç a iniciativa dels industrials i dels gremis, idea que topa de nou amb Campomanes i els ensenyaments dins l'àmbit gremial.

En resum, la postura de l'Ajuntament estava molt lluny de les tesis de Campomanes, tant per els mètodes de desenvolupament com de les institucions que havien d'assumir les competències, és a dir, la Societat Econòmica. Ernest Lluch veu quatre punts de divergència fonamentals entre ambdues parts: en primer lloc, ja existia a Catalunya un procés similar en els seus objectius en funcionament; en segon lloc, no hi havia acord possible entre les consideracions tan diverses dels gremis i la seva compatibilitat amb les noves indústries; en tercer lloc, la diversa concepció del luxe, on queda clar l'enfrontament entre el mercantilisme liberal agrarista de Campomanes i el mercantilisme liberal industrialista de l'Ajuntament⁶¹²; per últim, les discrepàncies sobre l'educació popular, encara més destacades amb la reivindicació del retorn de la Universitat i dels elogis cap a les iniciatives de la Junta de Comerç i dels gremis per tal de pal·liar les mancances existents en aquests àmbits, amb l'objectiu d'assolir un major nivell d'estudis (Lluch 1973:58-59).

Malgrat que la qüestió gremial és central en aquest assumpte, tampoc les companyies són ben vistes per Campomanes. El seu objectiu era portar la indústria popular al camp, una espècie de putting-out system⁶¹³, ja aplicat en altres països, però que no es va dur a terme a Espanya perquè no es va contemplar la possibilitat de donar sortida als productes a través de la burgesia de les ciutats i les seva companyies⁶¹⁴: "las fábricas populares no pueden prosperar por medio de compañías ni de cuenta propia de comerciantes" (Campomanes 1774:121). Per

⁶¹² De fet, es tracta de la mateixa dialèctica que es donà a França entre Colbert i Sully, industrialistes i agraristes, respectivament.

⁶¹³ "Campomanes fue poco partidario de las grandes ciudades y de las concentraciones industriales y defendió la dispersión de la industria y su combinación con la labranza" (Krebs 1960:257).

⁶¹⁴ A Catalunya, sí s'havia produït un fenomen similar en relació a la fabricació i exportacions de vins i aiguardents, recolzada pels grups agraristes catalans de la Direcció d'Agricultura de l'Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona que va optar per potenciar productes aptes per a l'exportació per damunt d'altres.

aquest motiu, era difícil que poguessin establir-se relacions amb la burgesia comercial de Barcelona, tot i que, com opinava Pierre Vilar, es tractava d'una burgesia que emulava la noblesa⁶¹⁵ (Lluch 1973:59).

I.6.6. La no fundació de la Societat Econòmica d'Amics del País de Barcelona

Amb aquest mateix títol, tan encertat com provocador, Ernest Lluch recollí en el seu article de l'any 1973 les seves conclusions davant el debat de perquè a Barcelona no es va fundar una Societat Econòmica fins 1822⁶¹⁶, posant sobre la taula les funcions i beneficis que podia tenir la Junta de Comerç en el seu lloc per a la ciutat. Lluch argumenta analitzant les opinions d'altres historiadors, però sobretot recupera la documentació i l'intercanvi de correspondència de tot tipus que es produí entre les diverses institucions de la ciutat i el govern central i el homes forts que aleshores el representaven. Segons Serrailh, aquesta situació troba el seu origen en què Barcelona ja disposava de la Junta de Comerç des de 1758 i per tant ja havia cobert aquestes necessitats, una opinió que compartiren altres historiadors posteriorment, com per exemple Vicens Vives (Serrailh 1957:255). Les Societats Econòmiques i la Junta eren incompatibles, perquè es basaven en una estructura social diferent: les primeres es fonamentaven en mantenir al seu capdavant la noblesa i els eclesiàstics, sense cap paper per a la burgesia comercial.

⁶¹⁵ Aquest fet també fou evident en els mètodes d'ostentació que adoptaran, més propis de la noblesa, en la recerca del reconeixement social, especialment en els encàrrecs i representacions artístiques, com veurem més endavant.

⁶¹⁶ La Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País (SEBAP) és una corporació històrica, fundada l'any 1822. Al llarg de gairebé dos segles, l'entitat ha participat en projectes de desenvolupament cívic i social del país i de la ciutat. Segons la institució, la seva missió és “contribuir a la definició dels principals reptes del país i, mitjançant el debat i la interlocució amb diferents agents de la nostra societat, col·laborar a fer possible la consecució de nous escenaris desitjats” i “reforçar el paper de la societat civil integrant iniciatives i teixint una xarxa de complicitats”. La SEBAP es remunta a la reial cèdula de 1775 de Carles III per a la creació de Societats Econòmiques d'Amics del País, malgrat que la de Barcelona no va iniciar les seves activitats fins a l'any 1822, i definitivament instaurada l'any 1834, segons es presenta a la seva pàgina web: <http://www.sebap.com/ca/historia/> [21/04/2015].

“Bajo el estímulo de los cambios experimentados en la dinámica económica del país, los grupos sociales favorecidos por el negocio agrario, manufacturero y mercantil se vieron motivados para recibir la utilidad de «las luces» relacionadas con el fomento de sus intereses. La nobleza y el Clero, por ejemplo, agrupados, junto a otros sectores ilustrados, en torno a las Sociedades de Amigos del País, impulsaron aquellas instituciones técnicas que podían incrementar la rentabilidad de la Agricultura. Asimismo, los industriales, mercaderes y propietarios de embarcaciones, que se corporativizaron en Juntas y Consulados de Comercio, también se mostraron propicios a fomentar la difusión de los conocimientos prácticos asociados a sus específicos intereses” (Campomanes 1774). La nova burgesia serà qui principalment formarà part dels negocis que ha generat el nou sistema econòmic a Catalunya. Donat que per naturalesa la burgesia és d'àmbit urbà, una major participació d'aquesta, implicava una major importància de les ciutats, en aquest cas, de Barcelona, una ciutat que ja gaudia d'una “classe mitjana” de menestrals esdevinguts comerciants i mercaders a finals del XVII, alguns d'ells invertiren l'acumulació de capital que això suposà en la nova indústria.

En el fons, el projecte de Campomanes volia reformar Espanya mitjançant recursos propis de l'Antic Règim, aprofitant les seves estructures socials; tal i com succeïa amb la majoria de reformes del període, l'objectiu és reformar, no transformar. En el cas de Catalunya, i més concretament de Barcelona, aquest nou sistema ja existia feia dècades i s'allunyava del projecte de Campomanes, però també de l'antic ordre constitucional i gremial, de manera que poc a poc anava trobant el seu encaix en el nou context social, polític, econòmic i sobretot, comercial. Es tractava d'un nou esquema institucional que havia assolit una certa especialització, com demostra l'existència de la Junta de Comerç o de l'Acadèmia de les Ciències i les Arts i les seves seccions i escoles. Potser mereix dins aquestes institucions una atenció especial la Direcció d'Agricultura de la darrera que centralitzava els estudis i projectes agraris, amb unes atribucions concretades per Romà (Romà 1780:247). En descriure les institucions sembla referir-se a les Acadèmies agrícoles de França, Anglaterra o Itàlia. Les opinions de Romà, no només són recolzades per altres il·lustrats, historiadors i economistes

locals, sinó també per diversos viatgers-enquestadors com Townsend o Laborde (Vilar 1991:495); tots ells reconeixen un ordre institucional que funciona i que difereix del model de Campomanes i que en tot cas, tindria la necessitat de crear una Acadèmia d'Agricultura, ja que la Direcció d'Agricultura en tenia competències, però també la Junta de Comerç. En aquest sentit, Ruiz Pablo explica la Junta no es preocupava massa d'aquest àmbit i se centrava especialment en allò que pogués repercutir en la indústria⁶¹⁷ (Ruiz Pablo 1919:130).

Els antecedents que servien de model a Campomanes per a les Societats Econòmiques van ser les Acadèmies d'Agricultura franceses amb les quatre seccions habituals: agricultura, indústria, oficis i comerç, malgrat que es evident que la seva activitat principal amb molta diferència és l'agricultura (Lluch 1973:64). Probablement aquest és un altra motiu definitiu pel qual les Societats Econòmiques no arrelen a Barcelona, ja que eren necessàries institucions amb una capacitat d'actuació més àmplia, més enllà dels problemes agrícoles.

En definitiva, i per la seva argumentació que aprofundeix en les opinions d'altres historiadors, Ernest Lluch conclou que la no creació de la Societat Econòmica d'Amics del País de Barcelona està directament relacionada amb dues concepcions de desenvolupament econòmic diferents, i en alguns aspectes oposades, al voltant de l'agricultura i la indústria: en primer lloc, una postura encapçalada per Campomanes de tipus patriòtic, popular, agrarista, artesanal, individualista i proteccionista; d'altra banda, una postura barcelonina més industrialista, que malgrat estar encara dins d'un sistema propi de l'Antic Règim, comença a cedir espai a la indústria cotonera com a avantguarda de la pre-revolució industrial. Entre ambdues postures existents en el moment, un interès dels primers borbons per reformar Espanya i entre els diversos àmbits afectats, l'economia. Malgrat que aquest debat, a nivell ideològic sembla més avançat, cal no generalitzar, ja que la situació exposada és només

⁶¹⁷ Alguns dels projectes de la Junta de Comerç relacionats amb l'Agricultura són els estudis per a la construcció del canal d'Urgell, la prohibició de sembrar arròs, proves sobre plantacions de blat, o el projecte més clarament relacionat amb la indústria, la propagació del cultiu de cotó.

aplicable a Barcelona. El fet que no es fundés a Barcelona dins d'aquest període de gran desenvolupament en tots els territoris, peninsulars i colonials, d'una Societat Econòmica d'Amics del País, té a veure amb que aquestes institucions funcionaven com un executor de l'estratègia de desenvolupament econòmic dissenyat des del govern central i que divergia visiblement de l'estratègia pròpia que havia dissenyat per a si mateixa la societat barcelonina, tal i com ja es desprèn en els textos de Capmany, Romà i Rossell o Caresmar (Lluch 1973:65).

I.7. La Reial Junta Particular de Comerç de Barcelona

“Fundada por fomento del Comercio, la Industria y la Agricultura, vino al cabo de pocos años a ser la impulsora de todo cuanto tendiera al progreso cultural del país, no sólo apoyando toda iniciativa con su prestigio y caudales, sino fundando centros de enseñanza, sufragando estudios, dotando cátedras y concediendo pensiones, de tal manera que no es aventurado asegurar que a esa labor mil veces bendecida dela magnànima corporación deben nuestras generaciones haber halladoya trillado y afirmado el camino que hoy recorren hacia un más alto ideal de civilización y cultura”.

Ruiz Pablo 1919:152

Les activitats de la Junta Particular de Comerç de Barcelona (1763-1847) coincideixen precisament amb un període de creixement econòmic recolzat per importants transformacions en l'estructura productiva com en la dels intercanvis, en tots els àmbits, i també en l'artístic. Concretament, el nostre interès se situa cronològicament en el que s'ha considerat com la primera part d'aquest període que va des de 1760 fins a 1808 i que es caracteritza per l'obertura i el lliure comerç, arribant al màxim apogeu del lliurecanvisme borbònic i fins a la Guerra del Francès (Calosci 2006:11).

Cal relacionar la creació de noves institucions en el darrer terç del segle XVIII amb els principals interessos i actuacions de la nova burgesia industrial i comercial en aquest nou context, amb aquesta Junta com a millor exemple, així com les seves escoles i iniciatives, ja que no podem oblidar que es tractava d'una institució plenament burgesa i que els seus objectius se centraven en què la indústria en ple desenvolupament disposés dels mitjans tècnics i dels treballadors especialitzats que necessitava. Aquest model d'entitat no era

novetat, sinó més aviat paradigma de les solucions que s'havien pres des d'època medieval a Catalunya, amb un antecedent directe i molt clar en el Consolat de Mar⁶¹⁸. Per això, es pot dir que en certa manera, Ferran VI restaurà l'any 1758 el Consolat amb la recuperació de la matrícula de comerciants, a més del *periatge*⁶¹⁹, fet que garantia uns ingressos constants per a la institució. La Junta de comerç i les seves escoles s'establiren a l'antic edifici de Llotja, convertit en quarter militar des de 1724, a partir de 1774, recuperant la seu original del Consolat de Mar. A continuació, ens ocuparem de l'estudi de la Junta de Comerç de Barcelona i la seva idiosincràsia per entendre el seu paper en la ciutat del moment.

Es tractava d'un organisme amb funcions més enllà de les administratives i que mitjançant les seves activitats intentava satisfer determinades necessitats públiques i substituir les mancances i omissions dels poders estatals borbònics (Iglésies 1969:5). Malgrat el que pugui semblar per una descripció com aquesta, com a entitat es trobava molt allunyada d'adquirir qualsevol tipus de caràcter polític. El seu objectiu principal se centrava en el foment de la indústria, el comerç i l'agricultura, és a dir, que aglutinava la major part de l'economia catalana i per a desenvolupar-lo, optà per la creació de centres d'ensenyament que omplissin el buit entre les noves escoles populars, l'educació gremial, la religiosa i la desapareguda Universitat de Barcelona, i exercint de precursors d'aquesta universitat restaurada.

Entre les seves iniciatives, destinà gran part dels seus ingressos a la millora del port de Barcelona i proposaren diverses obres de gran magnitud, com el canal d'Urgell. Malgrat que el seu nom sembla indicar que la seva jurisdicció es limitava a Barcelona, en realitat tenia

⁶¹⁸ Evidentment sense aquest pes tan important que a finals del segle XVIII tenia l'esmentada concepció d'utilitat, com veurem al llarg d'aquest bloc temàtic, especialment aplicat a les arts.

⁶¹⁹ El *periatge* era un impost que gravava les mercaderies que entraven per mar a Catalunya i que Joan I havia establert l'any 1394 per a l'antic Consolat de Mar. Aquest va ser suprimit per Felip V amb el Decret de Nova Planta (1716) i amb la progressiva obertura dels ports des de 1758 i fins el Reglament de Lliure Comerç l'any 1778, es va anar recuperant, en aquest cas l'any 1760 com a dotació per a la Junta Particular de Comerç de Catalunya, hereva natural del Consolat de Mar (Bolòs 2000:203). El fet de recuperar el cobrament i la gestió dels béns que suposava aquest impost amb la condició de reinvertir-lo en la Junta i les seves activitats de formació professional, ens permeten entendre el desenvolupament de noves institucions i els recursos dels quals gaudien.

jurisdicció a tota Catalunya (Iglésies 1969:8), com es pot veure en la envergadura dels seus projectes. També va intervenir en assumptes de beneficència, suplint l'Estat en gran quantitat de serveis, a més de qüestions d'educació bàsica⁶²⁰ i professional, de manera que gairebé es pot anomenar “obra de govern” a les seves actuacions.

I.7.1.Història

La Junta té el seu origen en el Tribunal o Consell de Consolat de Mar que s'ocupava del comerç barceloní a partir del decret de Pere II de 1272. Després de diversos canvis, l'any 1339, el Consell de Cent acordà constituir la Llotja imposant la taxa d'un diner per lliura sobre el valor de les mercaderies que entraven i sortien de la ciutat.

Aquesta institució funcionà únicament com un tribunal de comerç marítim fins que l'any 1394 Joan I donà autorització al Consolat d'organitzar i redistribuir el periatge entre els mercaders de la ciutat. Posteriorment els càrrecs directors s'escolliren per insaculació i a més d'ocupar-se dels assumptes comercials, també es feren càrrec de tots els assumptes mercantils, ja fossin marítics o terrestres, tota mena de contractes i no només a Barcelona, sinó a tota Catalunya.

El dret de *periatge* es mantingué, malgrat certes modificacions, ja que posteriorment passà a cobrar-se dos diners per cada lliura de mercaderies que entrés pel Portal de Mar de Barcelona, exercint de duana. Amb el sobrant de la taxa, es féu construir l'edifici de Llotja i els seus departaments per tal de cobrir totes les funcions del Consolat, amb una taula de corredors de canvi, taules per establir contractes i una capella per als comerciants.

⁶²⁰ A Barcelona, hi havia molt pocs mestres civils, és a dir fora d'un convent, en relació a la població i el desmantellament d'algunes institucions educatives encara agreujaren més la situació. L'ensenyament mitjà quedà reduït al seminari de clergues i el Col·legi de Cordelles, un col·legi de nobles que va desaparèixer l'any 1767 amb l'expulsió dels jesuïtes. Altres organismes intentaren pal·liar la situació, per exemple la Reial Acadèmia de Ciències Naturals i Arts intentà recuperar Cordelles, però aconseguir-ho per falta de fons. En canvi, la Junta amb el cobrament del *periatge* sí que disposava d'aquest fons que s'incrementava cada vegada més a mesura que més mercaderies passaven pel port, generant un petit cercle de progrés.

En el primer volum de les Llibres d'Actes de la Junta es pot llegir que el Consolat vetllà pel manteniment i la millora de les lleis i els productes comercials propis, aconseguint ser altament valorats al nord d'Europa i a la Mediterrània, a més d'assolir l'associació amb la lliga hanseàtica i competir amb el comerç genovès (Iglésies 1969:12). El Consolat de Mar reduí les seves funcions als mínims com els plets marítims i va quedar apartat de la gestió del tràfic terrestres, acabada la Guerra de Successió Espanyola malgrat no ser abolit per la Nova Planta. L'any 1724, l'Ajuntament reclamà l'edifici de Llotja per establir-hi un quarter militar, que es reformà amb el cobrament del dret de bolla i altres taxes de duana.

La Junta de Moneda de Madrid es va reorganitzar l'any 1730 i fou a partir d'aleshores que s'anomenà Junta General de Comercio y Moneda, de la qual se'n crearen delegacions provincials per tal de limitar les competències de les Audiències en aquesta matèria. Per aquest motiu, i amb projecte de Jaume Duran proposat a l'intendent José Patiño, es convertí el Consolat de Mar en la Junta de Comerç de Barcelona, supeditada a la Junta General madrilenya. Aquest projecte, malgrat que significatiu per a l'evolució de la institució, no tingué fortuna, encara que l'any 1736 es reformulés indicant el cobrament del *periatge*. Mentrestant, el quarter mai va acabar de funcionar íntegrament com a tal, ja que s'hi integraren certs serveis de duana, a més dels pallols de la ciutat.

Aprofitant l'ascens al tron de Ferran VI, es presentà al monarca una nova sol·licitud de restabliment del Consolat, al·legant la falta de direcció del comerç marítim. Aquesta nova iniciativa coincidí amb la preocupació de la cort respecte a l'endarreriment industrial i també comercial del país i la cerca d'estratègies per a la regeneració. Després de gran nombre de negociacions, l'any 1757 la Junta General de Comercio decidí que la Junta Particular de Comerç de Barcelona podia funcionar sota les antigues ordinacions, excepte el nomenament de cònsols a l'estranger. La Junta va ser formalment establerta per Ferran VI entre gener i març de 1758 restablint la matrícula de comerciants, el Consolat i la representació del Cos de Comerç de Barcelona, encara que sota la presidència de l'Intendent General. Per tant, podem

veure com la institució es desenvolupà dins dels límits admesos pel centralisme borbònic i per aquest motiu cal entendre-la com un organisme propi de l'Antic Règim (Calosci 2006:12).

Amb aquestes circumstàncies la Junta recuperà l'operativitat, el dret de *periatge* i l'edifici de Llotja per a les seves funcions i assemblees. Tot i això, continuava sotmesa a l'Audiència de Catalunya, algunes de les seves antigues competències les gestionava el govern municipal, a més d'estar sotmesos al govern central i a la Junta General de Comerç. El Consell de Castella mostrà la seva disconformitat respecte a la restitució de la Junta, però la malaltia i mort del monarca aturà les negociacions. Amb l'arribada de Carles III l'any 1759 s'executà definitivament l'ordre de restitució, no només per la impressió que de la ciutat comtal tingué en la seva arribada per a ser coronat a Madrid, sinó perquè el port de Barcelona esdevingué a partir d'aleshores el centre d'operacions marítimes de la cort borbònica en assumptes del Mediterrani i evidentment en relació a Nàpols⁶²¹. Ruiz Pablo afirmava: “No fué obra de Carlos III ni de Fernando VI la constitución de la Junta Particular de Comercio, sinó simple concesión suya de las solicitudes y apremios del comercio, la agricultura y la industria de Barcelona que, apenas empezaron a reponerse del tremendo abatimiento y la ruina que siguió a la guerra de Sucesión, pensaron en prosperar y engrandecerse, dando ejemplo de una elasticidad asombrosa” (Ruiz Pablo 1919).

La constitució de la Junta se celebrà el 15 de novembre de 1760 i inicialment s'acordà que convisqués amb el quarter mentre es decidia i es feia efectiu el trasllat. Els estatuts foren finalment aprovats a Madrid per reial cèdula el 24 de febrer de 1763 (Ruiz Pablo 1919 n14:25) i quedaren establerts els tres cossos: el Cos de Comerç o Magistrats format pels matriculats, la Junta de Comerç que vetllava pel foment del mateix i el Consolat o Tribunal que

⁶²¹ No oblidem que Carles III va arribar a la península per a ser coronat rei d'Espanya pel port de Barcelona, on rebé tota mena de fastos a la ciutat. A més, cal tenir en compte que fins aleshores havia governat com Carles VII de Nàpols i per tant coneixia la importància de les relacions comercials entre ambdues ciutats i del pes que el port de Barcelona podia tenir en el Mediterrani en favor de l'Imperi Espanyol.

s'encarregava dels plets. Les competències de cadascun dels cossos quedaren establertes en les reials cèdules de 1770 i 1773.

Amb la mort del capità general marquès de la Mina l'any 1767, es desencallà la recuperació de l'edifici de Llotja. El nou intendent, comte de Ricla organitzà balls en el saló, desallotjant la part ocupada com a pallol i un cop acabats els actes, ordenà que no es retornés l'edifici al govern municipal que passà a mans de la Junta a canvi de la substitució de la caserna per la de Drassanes que es reparà amb 30.000 lliures que la Junta pagà per aquests efectes, amb la cessió finalment aprovada al maig de 1771 amb l'entrega de les claus de Llotja i l'inici d'unes obres de reforma de les quals ens ocuparem més endavant amb deteniment.

Amb l'arrencada de la institució amb regularitat a partir de 1771, podem dir que es tracta del seu període d'esplendor, i que s'estengué fins a l'any 1808 amb l'ocupació napoleònica⁶²². En aquests anys es fa l'encàrrec a Antoni de Capmany de la redacció de les *Memorias históricas...* amb una primera edició l'any 1779 i una segona revisada i ampliada l'any 1792, i que funciona com una reafirmació de l'entitat, assenyalant clarament els seus orígens i justificant els seus interessos i la seva raó de ser; un autèntic manifest del comerç barceloní i els seus organismes, recolzant-se en la seva pròpia història i en el bon saber fer del que podem considerar un dels primers historiadors o inclús historiadors econòmics moderns com fou Capmany (Vilar 1973:85-86). Amb la restauració borbònica es recuperà una mica l'empenta de la institució degut als decrets de Ferran VII per la prohibició d'importació de teixits estrangers a petició de la pròpia Junta.

En certa manera, el declivi de la Junta arribà pel seu difícil encaix en un sistema absolutista, centralista i unificat com el borbònic, però encara més en el cas del nou ordre constitucional sorgit de Cadis i retornat l'any 1820 que reclamava la unificació de disposicions comercials

⁶²² Precisament coincideix amb la cronologia d'aquesta tesi doctoral, motiu pel qual hem cregut important fer esment dels primer passos de la institució, les seves activitats i interessos, més enllà de l'àmbit artístic que és el que ens ocupa.

per a tot l'Estat, de manera que el sistema de l'entitat resultava anacrònic. Paral·lelament hem de tenir en compte que degut als pagaments que a partir de 1815 la Junta hagué de complir amb la Junta General de Madrid, la redistribució del cobrament del *periatge* es va veure greument afectada i reduïda a la meitat, tenint en compte que en el mateix moment la Junta es trobava sufragant les obres del port. Cal afegir que l'any 1818 Tarragona aconseguí un Consolat propi independent de Barcelona i que aquesta situació s'accentuà amb la divisió de Catalunya en quatre províncies. L'any 1829 el nou Codi de Comerç obligava a eliminar el Consolat per un Tribunal oficial de Comerç extern a la Junta, perdent així aquesta un dels seus organismes fonamentals. Ja al 1833 la reina regent ordenà que tots els cobraments recaptats per la Junta fossin ingressats a la Tresoreria reial del diner, i per tant les Junes Particulars de tot l'Estat perderen qualsevol possibilitat d'iniciativa per falta de pressupost. A més, cal tenir en compte que l'aparició de la Societat Econòmica Barcelonesa d'Amics del País a 1834 reduí encara més les funcions de la Junta. Pel que fa al *periatge*, encara que els comerciants continuessin pagant-lo, aquest era cobrat i redistribuït pel govern. Aquest procés de decadència de la Junta va concloure aquell mateix any amb una reial ordre que disposava que les caixes i comptaduries de totes les juntes de comerç fossin clausurades (Iglésies 1969:37) i definitivament ofegades econòmicament i competencialment l'any 1847.

Com hem pogut veure, les funcions de la Junta es van anar reduint amb el pas del temps, esdevenint un òrgan merament consultiu, a mesura que l'Estat es vagi racionalitzant i centralitzant, especialment en matèria fiscal, judicial i cultural (Calosci 2006:12): “La decadencia de la honorable Corporación se hace patente muy pronto, y no por culpa propia, sino por el constante tejer y destejer de instituciones y constituciones políticas que afectaban profundamente a las económicas. [...] Cada vez se reducía más el círculo de su jurisdicción y sus atribuciones. [...] Entraba España en la época constitucional, y la Junta, que había nacido en otro ambiente, no podía vivir en el nuevo. Ahogábala el liberalismo político al privarla de libertad, y la oprimía la desaforada centralización del Estado, pues en España, por una mal entendida imitación de las de fuera, a mayor grado de liberalismo ha correspondido un

mayor grado de centralización, dándose así la paradoja de que todo aumento de libertad ha idoacompañado de una disminución de independencia” (Ruiz Pablo 1919:311). Tot i això evidentment a més de la modernització de l'Estat espanyol, també va tenir importància el seu decalatge respecte a l'evolució de la societat catalana que a mitjan segle XIX es preguntà per la necessitat de la seva existència.

I.7.2. Organització interna de la Junta

En els estatuts la Junta ha d'estar composta de 12 membres repartits de la següents manera: els tres cònsols del contenciós, dos cavallers encarregats del foment de l'agricultura i set comerciants escollits entre tots els matriculats. A més, hi havia un secretari que calia que fos un comerciant i l'intendent⁶²³ que feia funcions de president (no electe, imposat). Si aquest no hi era, presidia la sessió el cavaller més antic i sinó el més modern, el següent en la jerarquia era el ciutadà honrat més antic (Ruiz Pablo 1919:34-35). La resta de càrrecs, és a dir, secretari, tresorer i comptador, havien de ser ocupats per membres del cos de comerciants. Només el càrrec de secretari podia ser perpetu, mentre que els vocals ocupaven el seu càrrec durant quatre anys i no podien ser reelegits fins quatre anys més tard (Ruiz Pablo 1919:26).

Els primers secretaris de la Junta ens mostren que mitjançant el seu tarannà encaixaren perfectament en el règim borbònic i no despertaren cap recel en el govern central. En primer lloc trobem Joan Vidal i Mir, que ocupà el càrrec durant més de trenta anys, des de la fundació de la institució al 1758 fins a la seva mort l'any 1792 (Ruiz Ortega 2000:87). El succeí en el càrrec Antoni B. Gassó, qui ocupà el càrrec durant vint-i-quatre anys, és a dir, fins a 1816, inclosa la Guerra del Francès. Tots dos havien nascut durant o acabada la Guerra de Successió i per tant no tenien coneixement i/o experiència del funcionament del Consolat de Mar en l'etapa anterior.

⁶²³ L'Intendent només podia votar si assistia a les sessions i feia funcions d'inspector administratiu, a més de proposar ternes d'entre els oficis per a la seva elecció.

En canvi, trobem en la documentació els noms dels artífexs dels tràmits i sol·licituds necessaris per a la fundació de la Junta, amb representants de la societat civil i del cos de comerciants de l'època com Bernat Glòria, Francesc Oller, Ventura de Milans, Josep Puiguriquer, Agustí Gibert i Domènec de Duran (Iglésies 1969 II:16), tots ells d'una generació anterior i que al 1714 tenien entre 23 i 9 anys, i per tant podien tenir consciència de l'ordre anterior a la Nova Planta i de les funcions del Consolat de Mar. Com podem observar, entre els noms esmentats trobem alguns dels comerciants més destacats de la ciutat en el moment, per exemple, Bernat Glòria.

La primera Junta fou formada pels membres anteriorment esmentats a més del secretari Joan Vidal de Mir i del comte de Darnius, Joan de Fivaller, Francesc de Clota i M.F. Pujol. La comissió per a la redacció dels estatuts estava conformada per Fivaller, Milans i Puiguriquer, a més de Pere Benzi i dos advocats de renom. En la renovació dels càrrecs apareix ja el nom del Marquès de Palmerola, vice-president durant vint anys de la institució i que intervingué de forma determinant en la defensa del nou Banc de Canvis davant les crítiques de la resta d'establiments tradicionals de crèdit de la ciutat. També participà amb Francesc Desvalls, Domènec de Duran i Francesc de Clota de l'estudi de la viabilitat econòmica del canal d'Urgell, comissió a la qual posteriorment s'hi afegí, Melcior Guàrdia, que ja havia encapçalat el projecte de repoblament d'Almacelles. A banda de les lògiques incorporacions i renovació de càrrecs, cal destacar que durant la invasió napoleònica, alguns membres que continuen a la Junta, destacant Melcior Guàrdia. Acabada la guerra, els membres electes de la Junta anterior a 1808 ocuparen els seus càrrecs a excepció dels cinc difunts que foren substituïts. Si resseguim la documentació que es refereix a les diferents comissions creades a diversos efectes i assumptes en mans de la Junta de Comerç, podem reconstruir les elits dirigents i

comercials de la ciutat i fer-ne un retrat⁶²⁴, juntament amb els objectius i iniciatives de més destacades de la pròpia Junta.

I.7.3.Foment dels diversos sectors econòmics

Pel que fa a la indústria cotonera, la Junta se centrà en les prohibicions d'entrada de teixits estrangers per afavorir les indústries de la llana, el lli i la seda. No fou mai quelcom definitiu, però la disminució del contraban per acció de la Junta és evident. Altres casos anaven en la mateixa línia, per exemple amb la sol·licitud d'entrar lliure d'impostos el cotó americà per tal de filar-lo a Barcelona i així poder competir amb els preus dels teixits estrangers. La clientela principal de les indústries cotoneres catalanes es trobaven en el territori peninsular, però també en les colònies espanyoles a Amèrica. Per aquest motiu, a més del continu contraban, la crisi arribà els anys 1804 i 1805 amb l'obertura del comerç per a tota mena de productes industrials estrangers a tota Amèrica. La pèrdua de gran part del mercat colonial només beneficià a la Gran Bretanya, coincidint amb la pèrdua de la marina mercant espanyola, castigant greument la indústria i el comerç espanyols, procedent majoritàriament de Catalunya. Malgrat la preocupació de la Junta de Comerç de Barcelona, tota actuació va ser insuficient. Per aquest motiu, acabada la Guerra del Francès, la Junta insisteix a Ferran VII perquè aprovi les prohibicions d'entrada de teixits estampats estrangers que feien competència a les indies catalanes, fet que es va duu a terme, malgrat que les constants concessions amb permisos especials, no van jugar a favor de les indústries catalanes.

També en l'àmbit tèxtil, la Junta es preocupà d'assumptes relacionats amb tints. Per exemple, amb el viatge de Joan Pau Canals a Madrid gestionat per la Junta barcelonina l'any 1760 i el

⁶²⁴ Crida l'atenció la gran quantitat de membres amb títols nobiliaris que apareixen en la documentació amb càrrecs electes i que generalment ocupaven les dues places destinades als cavallers afincats dedicats al foment de l'agricultura, malgrat que com hem pogut veure, participaven de comissions dedicades a assumptes molt diversos. Alguns d'aquests nobles pertanyien a la nova noblesa urbana o "ciutadans honrats", un grup social intermedi entre els mercaders i els cavallers que assoliren gran importància a Catalunya en aquest període amb la majoria dels títols concedits per Carles III i Carles IV a comerciants, agricultors i industrials enriquits (Ruiz Ortega 2000:87).

seu estudi sobre la roja o *granza* de Valladolid per a la seva possible millora en els cultius, evitant així la importació d'aquest colorant, la Junta publicà al 1766 una *Recopilació de les regles principals sobre lo cultiu y preparació de la planta anomenada roja o granza establertes en lo llibre traduït de francès al castellà e imprès de orde la Real Junta General de Comerç y moneda. Vertidas en català per d. Joan Pau Canals y Martí*, “a fi de procurar de promourer aquest important ram de agricultura, facilitantals pagesos de Cathalunya la intel·ligencia de tot lo necessari a dit efecte” (Iglésies 1969:51).

Altres iniciatives vetllaven per aconseguir clients per a les fàbriques sota la seva jurisdicció o, com a mínim, no perdre'n. Un exemple clar fou la lluita que aquesta mantingué l'any 1763 per tal d'aconseguir la derogació de l'ordre del mateix any que indicava que els uniformes de l'exèrcit només es podien confegir amb una tela de baieta d'Alcoi, excloent qualsevol altra. Donada la importància dels encàrrecs de l'exèrcit pel que fa als uniformes i altres materials a les indústries catalanes, la Junta va decidir intervenir per a l'anul·lació d'aquesta espècie de monopoli. La Junta, a més, protegia a tots aquells industrials i/o treballadors que introduïen novetats en la fabricació i el treball dels teixits de cotó en qualsevol nivell de la producció ja fos valorant aquella fàbrica especialment, generant i fomentant una transmissió dels nous coneixements i inclús facilitant l'establiment de noves fàbriques d'industrials estrangers que treballassin amb innovacions tècniques que interessés introduir a Catalunya.

Algunes mesures es van orientar en la protecció de l'economia domèstica de moltes famílies de la ciutat com per exemple quan l'any 1780 la Junta intervingué prohibint la compra de mantes de seda o llana i especialment de puntes de coixí estrangeres, ja que els estudis interns realitzats demostraven que unes 40.000 dones i nenes feien aquests productes i que ho compaginaven amb les tasques domèstiques, i per tant representaven una gran quantitat de diners en l'economia de moltes famílies. També fomentà l'establiment de noves fàbriques en nous sectors o que milloressin la qualitat de les ja existents, per exemple amb una refinaria de sucre, una fundició de tipus de lletra o noves indústries de paper de qualitat.

Aquestes són només algunes de les iniciatives de la Junta des de la seva fundació i durant el seu període de màxim funcionament per al foment de la indústria i el comerç, amb mesures de caire proteccionista per als artesans i comerciants locals i en una lluita constant enfront del lliurecanvisme que s'estava instal·lant en el comerç mundial a poc a poc. Altres mesures s'introduïren en el camp de l'agricultura buscant el progrés en aquest àmbit, com estudis sobre recs i sèquies que permetessin cultius com l'arròs en zones d'aiguamolls contradient les prohibicions de Felip V, però sobretot amb iniciatives com el projecte del Canal d'Urgell, una idea que feia dècades que s'estudiava però que no s'havia dut a terme. Aquest projecte no només afectava a la comarca esmentada, sinó que conduïa l'aigua fins al camp de Tarragona i desembocava a l'alçada de Torredembarra. Els projectes se succeïren des de 1765, però no fou fins l'any 1786 que la Junta es posà d'acord amb la Societat Econòmica d'Amics del País de Tàrrrega i se n'informà al monarca, qui a través del marquès de Floridablanca el retornà, assignant l'obra al mestre d'obres de Llotja Joan Soler i Faneca. La invasió napoleònica aturà el projecte, sumada a la mort de Soler. El seu fill Tomàs Soler reinicià les obres l'any 1817 que s'aturaren al 1822, reactivades l'any 1823 amb un nou projecte sota les ordres d'Antoni Celles que s'inicià al 1829 i es va interrompre definitivament amb les guerres carlines l'any 1833 (Iglésies 1969:56-59).

La Junta també va intervenir en la substitució de l'impost de la bolla, especialment gravós, després d'estudiar un equivalent que satisfés el monarca i la recaptació a la cort, però que gravés menys les mercaderies que entraven a Barcelona, especialment aquelles que procedien de la península. La bolla finalment s'extingí l'any 1769 per Carles III. Des de 1771, s'engegà una iniciativa que tenia com a objectiu principal establir un port franc a Barcelona, i que tingué com a primer pas un estudi dels ports més importants de la costa catalana per part de Sinibald Mas, futur director de l'Escola de Nàutica de la mateixa Junta, per tal de justificar la necessitat d'una inversió i millora del port de Barcelona. El projecte de Mas, que incloïa entre

d'altres aspectes la millora de la *Llanxa del Comerç*⁶²⁵, va ser aprovat finalment al 1779, just després que Carles III ordenés el lliure comerç amb les colònies americanes espanyoles. També la Junta es va encarregar de reclamar protecció pels vaixells i el mateix port de Barcelona, ja que al maig de 1779 dos vaixells sarraïns van estar-s'hi sense cap conseqüència després d'haver assaltat un llagut a Sant Feliu de Guíxols (Iglésies 1969:63). Davant el silenci de l'Estat, la Junta armà una fragata anomenada *l'Almogàver* conduïda per Mas i els seus alumnes avantatjats de manera que protegissin les costes catalanes dels corsaris i els britànics. A aquesta fragata se n'hi uniren d'altres posteriorment, malgrat que a Junta només es pogué fer càrrec de la seva manutenció durant els primers anys en funcionament.

En plena Revolució Francesa, la Junta veié l'oportunitat d'ocupar el buit que els veïns francesos havien deixat en el subministrament de certs productes a Orient. Per aquest motiu, envià Joan Soler, cònsol general a Turquia, a visitar els ports mediterranis de domini turc per tal de fer un informe detallant quins productes eren susceptibles de ser venuts a Turquia, Pèrsia, Mongòlia, Xina o Índia, no només catalans, sinó també espanyols peninsulars i colonials, tant americans com filipins (Iglésies 1969:63). D'aquesta manera, no només s'aprofità l'oportunitat comercial, sinó que a més es crearen només vies des del port de Barcelona i aquest esdevingué una espècies de *hub* o distribuïdor o intercanviador de mercaderies important en l'àrea mediterrània (Calosci 2006:25-31).

I.7.4. Iniciatives més destacades en l'àmbit cultural

Podem considerar que la primera obra cultural de la Junta de comerç és la mateixa iniciativa de conservar el gran saló gòtic, anomenat de Contractacions, i el caire simbòlic d'aquesta. Tal i com afirmava Ruiz Pablo, Joan Soler i Faneca va tenir l'encert “de encerrar tal joia en un

⁶²⁵ Vaixell varat al port de Barcelona encarregat de socórrer aquells vaixells que naufragaven prop de la costa, fet que era bastant habitual.

estuche digno de ella” (1919, recollit per Iglésies 1969 II:4), a diferència dels projectes inicials de reforma de l'edifici de Llotja que incloïen l'enderrocament del saló⁶²⁶.

I.7.4.1. Pensionats de totes les disciplines

L'objectiu principal de la Junta respecte a la indústria fou poder assolir el mateix nivell i qualitat que la estrangera, de manera que es féu evident la necessitat d'incorporar innovacions de tot tipus que permetessin abaratir els costos i millorar els productes. Aquesta iniciativa es va duu a terme en tots els àmbits de producció, també en l'artístic, com veurem més endavant. L'estratègia per aconseguir-ho fou doble: d'una banda atraure els estrangers qualificats per introduir aquestes innovacions i d'altra banda, enviar artesans i menestrals locals ben qualificats en el seu àmbit a observar i aprendre en països més avançats tècnicament. S'inicià ja l'any 1776 amb l'enviament d'un pelaire a visitar fàbriques d'Holanda, França i Anglaterra, acompanyat d'un mestre rellotger avesat a dibuixar màquines complexes per tal de prendre nota dels nous ginys i maquinària que en aquestes indústries s'empraven. Aquestes pensions se succeïren en els anys següents, especialment centrades en la maquinària. Més endavant ens ocuparem dels pensionats en l'àmbit artístic.

I.7.4.2. Antoni de Capmany i les *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* (1779-1792)

Antoni de Capmany i Montpalau (Barcelona, 1742- Cadis, 1813) fou el més destacat dels il·lustrats catalans. Se'l considera filòsof, economista, polític i el primer historiador modern de Catalunya, a més d'una figura d'avantguarda com a historiador econòmic i social a l'Europa del segle XVIII. Es tracta d'un personatge que no ha rebut l'atenció necessària per part de la historiografia, que s'ha centrat en qüestions molts concretes i políticament polèmiques fora del context històric en què van ser escrites, de manera que s'ha utilitzat la seva recerca per justificar interessos ideològics molt diversos. Tal i com explicarem a

⁶²⁶ De la reforma i rehabilitació de la mateixa per part de la Junta ens ocuparem amb detall més endavant.

continuació, Capmany va retratar la societat catalana d'època medieval però també la seva al segle XVIII, mitjançant el mètode científic i el pensament il·lustrat, basat en l'ús de raó, apartant-se dels pensaments predeterministes. Malgrat ser considerat un dels principals il·lustrats catalans, veurem com algunes de les seves idees ja ens anticipen un cert preromanticisme.

Campany va néixer a Barcelona, malgrat que els seus pares provenien de Sant Feliu de Guíxols, en el si d'una família benestant. Tot i que el seu segon cognom era Surís, va utilitzar sempre Montpalau, llinatge del seu rebesavi, senyor del castell d'Argelaguer. Estudià filosofia i humanitats al Col·legi Episcopal de Barcelona fins que inicià la carrera militar com a cadet dels Dragons de Mérida, on era conegut com l'"alférez de los libros" per la seva afició a l'estudi. Al llarg de la seva trajectòria va ser destinat a diverses poblacions i a Utrera va conèixer Gertrudis de Polaina amb qui es casà l'any 1769. Un cop es va retirar l'any 1770, va iniciar una sèrie de col·laboracions amb el govern reformista de Carles III, com va ser el repoblament de Sierra Morena, organitzat per Pablo de Olavide, especialment amb una colònia de catalans i on també es van traslladar milers de catòlics flamencs i alemanys. Un altre exemple pot ser el seu nomenament com a Director d'Agricultura l'any 1774 de La Carolina, una ciutat fundada a Jaén per Carles III.

Des de 1775, Capmany va residir a Madrid on va ocupar múltiples càrrecs públics en arxivística, diplomàcia o administració. Malgrat el seu trasllat, va mantenir una relació constant amb la Junta de Comerç de Barcelona, institució que ja l'any 1777 li encarregà un estudi històric sobre la marina i el comerç de Barcelona. Aquesta recerca es concretà en la publicació entre 1779 en la seva primera edició i 1792, en una segona edició revisada i ampliada, de las *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*. L'obra magna de la historiografia catalana donava resposta a l'interès de la Junta de Comerç per conèixer a fons la història medieval de Catalunya, època de major esplendor, també de les institucions i de l'expansió per la Mediterrània, especialment del comerç. La

Junta provava d'enllaçar aquest període amb la situació de creixement que s'estava donant a finals del Set-cents i d'erigir-se i ser reconeguda com la veritable successora del Consolat de Mar. Capmany aprofita l'encàrrec per elaborar una teoria històrica i alhora econòmica que creés una base de treball i de pensament pel moment d'impàs que s'estava donant.

Ja des de 1766, pocs anys després de la seva fundació, la Junta de Comerç encarregà a Josep Solà que compilés la documentació de l'antic Consolat de Mar, tasca que heretà a partir de 1772 Antoni Juglà amb l'objectiu de crear un arxiu i una relació de les activitats d'aquell. L'any 1777 es designà una comissió per tal d'examinar els esmentats documents integrada per Francesc Dusay i Melcior Guàrdia per tal de valorar la seva conversió en una obra de caire històric sobre l'origen i el desenvolupament del comerç i la navegació a Catalunya. Segons indica Iglésies, els dos comissionats s'assabentaren que Capmany, qui aleshores vivia a Madrid, preparava un text sobre el mateix assumpte i que precisament havia ofert a la Junta. Per tal d'evitar la duplicitat d'informació i assessorats per Jaume Caresmar la comissió decidí acceptar l'oferiment de Capmany (Iglésies 1969 II:12). La Junta posà a disposició de l'historiador, no només la documentació recollida i ordenada per Juglà que va poder consultar als arxius de Barcelona, sinó també d'un equip de gent que treballava transcrivint cites i textos per a Capmany. A més, se li va enviar un carro de paper per a la impressió al 1778 i 6.000 rals al 1779 per a les primeres despeses d'impremta, la qual s'allargà tres anys fins a 1781.

L'obra estava organitzada en tres blocs dedicats a la marina d'època medieval i les lleis i història; en segon lloc, el comerç amb altres països i navegació a més de les institucions; per últim, una història econòmica dels gremis de Barcelona i els seus reglaments. A més de les transcripcions de documents i apèndixs que aquest text incorporava, en la segona edició apareguda l'any 1792, es van ampliar, no només els tres grans blocs, sinó que especialment es van afegir nous temes als apèndixs. El text destaca per la metodologia de recerca, molt moderna, basada en l'honest i exhaustiu treball de documentació previ, a més de la seva

capacitat crítica. Segons Fontana, es tracta d'una investigació innovadora, superior a qualsevol altres text o intel·lectual de la Il·lustració espanyola, ja que aconsegueix interpretar la història en termes nous, presentant la interacció entre la marina, el comerç i la indústria, diferenciant el model de la Corona d'Aragó, especialment el català amb porta i ciutat capdavantera a Barcelona, respecte del model tradicional agrari de Castella (Fontana 2014:241-242). Aquest text buscava argumentar una hipòtesi relacionada amb els orígens de l'expansió de Barcelona en època medieval. Capmany ho justificava explicant que la causa es trobava en el gran dinamisme del nou comerç exterior, fet que suposà el desenvolupament de la indústria i els oficis, tal i com estava succeint també en el seu temps, a finals del segle XVIII. Una peça clau per comprendre aquest desenvolupament era el sistema de polític i de govern més obert, parlamentari i/o constitucionalista, molt més lligat a les necessitats dels ciutadans, amb participació més diversa i activa en la vida política de la ciutat i que exigia molts deures als barcelonins, però també els atorgava molts drets i privilegis, majors llibertats. Capmany aprofita aquestes referències a l'antic model pactista de la Corona d'Aragó per recordar a l'actual govern de l'Estat, que malgrat el seu recolzament a Carles III, també sap reconèixer les principals avantatges i virtuts d'aquell sistema de govern. L'historiador que provenia d'una família clarament austriacista, decidí recolzar fermament els Borbons per les reformes que estaven impulsant. Sembla proposar una reflexió al voltant d'aquesta qüestió i aprofitar els aspectes més positius de cada model per construir la nova Espanya (o Espanyes) de finals del segle XVIII, ara centralitzada, radial i absolutista, amb un punt de vista proper a la fisiocràcia basant-se en la unificació però també en l'obertura de duanes interiors i el lliure comerç exterior. Ens remet directament a Romà i Rossell quan pocs anys abans escrivia "hora ya es de que los vencedores aprendan de los vencidos" (Lluch 1996:138). Per aquests arguments, Capmany es va guanyar adeptes i detractors en ambdues files, ja que a més de les crítiques abans esmentades, també se'l va arribar a anomenar "el más ardoroso agitador patriótico" (Capmany 2008:7).

Com ja hem vist, Campany també s'erigí, juntament amb Romà i Rossell, en tot un defensor del sistema gremial com a base de l'organització econòmica i social. Integrant de la vessant més moderada del despotisme il·lustrat, criticà les lleis que menystenien els oficis i gremis, de manera que en diversos dels seus escrits s'esforçà per demostrar la superioritat del vell ordre constitucional en aquests aspectes. Davant el risc de supressió d'aquests⁶²⁷, Capmany recordava que es tractava d'un important terreny de producció i que la seva existència afavoria la participació social dels menestrals (Capmany 1778) Segons Torras Ribé, els gremis van ser les úniques institucions catalanes que conservaren els trets característics de l'antic ordenament institucional i esdevingueren representació natural dels grups ara marginats pel nou règim, protagonitzant enfrontaments contra els ajuntaments corruptes⁶²⁸ durant tot el segle XVIII (recollit per Fontana 2014:254).

Antoni de Capmany ha estat mal vist per gran part de la historiografia, especialment per aquella que es pot considerar nacionalista, per exemple en el cas del Noucentisme, malgrat que molts dels seus crítics feien ús dels seus arguments per justificar-se. Això es deu no només al fet que l'historiador va escriure habitualment en castellà, sinó que va manifestar considerar el català “un idioma provincial muerto hoy para la república de las letras”. Tot i això, dins del seu intent de recuperació i reivindicació de la Catalunya medieval, diu enyorar el seu paper com a llengua oficial de la cort. L'altre factor pel qual se l'ha criticat té a veure amb el seu concepte d'Espanya, en què els diversos territoris i nacions participaven a crear la “gran nació espanyola”, tal i com explica al seu *Discurso sobre la agricultura, comercio e industria con inclusión de la consistencia y estado en que se halla cada partido o veguería de los que componen el Principado de Cataluña* (Capmany 1780), una obra col·lectiva patrocinada per la Junta de Comerç en què hi participaren diversos autors, destacant entre ells Jaume

⁶²⁷ El Consell de Castella havia ordenat que els gremis no poguessin intervenir en afers públics (Fontana 2014:255).

⁶²⁸ Denunciaven assumptes com la venda de càrrecs municipals i també en les administracions de les colònies americanes, qüestió que va portar finalment a la incapacitat de l'exèrcit al 1808.

Caresmar. Reconeix les diferències entre províncies, però creu que només es pot assolir la prosperitat si cadascuna d'elles participa en el creixement d'Espanya: "Cada provincia tiene su extensión, su población, su carácter, sus costumbres, su constitución física y sus proporciones conducentes a sus particulares beneficios y de saber prescribir las reglas oportunas que a cada una sean conducentes y propias, es lo único que se puede esperar la prosperidad y fuerza del todo de la nación" (Lluch 1973: 65).

L'historiador, reconegut francòfil i alhora anglòfob des de ben jove, fou canviant de parer al llarg dels anys, declarant-se antifrancès ja des de la Revolució de 1789 i encara més a partir de 1808. Ja al final de la seva trajectòria i coincidint amb la Guerra del Francès, Capmany es va exiliar a Sevilla. Des d'allà, s'oposà frontalment a l'afrancesament, tal i com es pot observar en les seves darreres obres, sobretot *Centinela contra franceses* al 1808 . En els darrers anys, va participar en la convocatòria de les Corts a Cadis el 1810 on va participar com a diputat per Catalunya, a més de ser el redactor de la *Gaceta del Gobierno*. La seva intervenció fou important ja que, malgrat que considerava els privilegis de la Corona d'Aragó quelcom endarrerit, durant les Corts demanà i argumentà que es recuperessin per al nou model d'Espanya que d'allà va sorgir, tot i que els seus arguments no van fer massa fortuna. També va proposar la supressió de la Inquisició i va oposar-se a la desaparició dels privilegis nobiliaris. Capmany va morir a Cadis l'any 1813 a causa de la pesta, fet que ens impedeix conèixer com hagués reaccionat un polític de les seves dimensions en el nou liberalisme.

En definitiva, el que Capmany representa és un projecte il·lustrat de Catalunya que resulta fonamental, ja que com afirmà Ernest Lluch, va resultar una avantsala que servia de base per a la burgesia catalana de la primera meitat del segle XIX. Fontana opina que en realitat es tractava d'"un projecte il·lustrat català per a Espanya" i no només per Catalunya (Fontana 2014:242) i que per tant tenia voluntat d'incidir activament en la construcció d'una nació espanyola com ja havia anunciat Romà i Rossell i trobava, entre d'altres qüestions que calia unificar la llengua i per tant sacrificar el català, per tal d'eliminar obstacles. Com observem en

els seus textos, l'objectiu principal era adaptar el creixement català del segle XVIII a la resta d'Espanya, que posteriorment serà represa per la Renaixença ja al segle XIX. La seva teoria no se centrava en recuperar l'antic ordre, sinó en aprendre de les qüestions positives d'aquest, especialment en crear-ne el fonament amb el comerç i la indústria i no només amb l'agricultura. En aquest sentit, com dèiem, el seu pensament s'acosta al mercantilisme de tipus industrial, en el moment directament oposat a la proposta agrarista de Campomanes.

Les seves idees no coincidien amb les dels polítics castellans del que aleshores s'anomenava "despotisme il·lustrat". Per una banda, el terme "nació" no estava ben vist perquè es considerava contrari al poder absolut que emana de Déu, base de l'absolutisme imperant. Resultava un concepte subversió i revolucionari i per aquest motiu el projecte renovador català, impulsat per Romà i Rossell, Caresmar i Capmany entre altres va quedar sense cap resposta, només valorant l'esforç del darrer en els seus treballs com a filòleg i en la seva tasca política, però oblidant la seva gran aportació en la renovació tant investigadora com històrica i econòmica (Fontana 2014:243).

Tot i això, avui podem valorar la repercussió que la seva obra magna va tenir en el temps de la seva publicació. Un clar exemple el veiem en la reivindicació que els gremis de la ciutat de Barcelona fan d'ells mateixos i de les gestes de la història medieval de Catalunya que ara es coneixien molt millor des de la publicació de *Memorias históricas...* durant la visita de Carles IV i Maria Lluïsa de Parma a Barcelona l'any 1802. Les habituals carrosses gremials estaven decorades aleshores amb representacions de les expedicions dels catalans a Grècia, època de major esplendor i expansió per la Mediterrània, fet que representava una celebració de les glòries medievals, recentment recuperades i/o recordades. En el fons, i en un pla més teòric, també es pot interpretar com a reivindicació d'una legitimitat tan en el marc social com polític, pel que els gremis i oficis representaven històricament a Barcelona en l'organització social de la ciutat, drets, deures i privilegis, i també en el seu paper en la vida política de la ciutat que havia canviat radicalment arrel de la Nova Planta. Defensaven i feien un

recordatori que aquella realitat ja havia existit i sol·licitaven poder-la reviure o reconstruir-la, aprofitant les seves virtuts (Fontana 2014:255). Aquest és només un dels possibles exemples; un altre pot ser la temàtica de molts programes pintura mural encarregats a Barcelona en els darrers anys del segle XVIII. Precisament la introducció de les temàtiques històriques coincideixen amb l'aparició de l'obra de Capmany i curiosament reivindiquen un passat gloriós en època medieval, tant familiar com de país .

I.7.4.3. *Visita al Principat*. Un ambiciós estudi econòmic

Un altre exemple de l'ambició i objectius de la Junta Particular de Comerç de Barcelona fou un estudi econòmic sobre el Principat que anomenaren *Visita al Principat*, desenvolupat a partir de 1794. Es tractava d'una espècie d'auditoria de l'estat de les infraestructures econòmiques del país, a través de l'estudi per tot el territori dels seus tres principals sectors: agricultura, indústria i comerç. L'encarregat de dur a terme el projecte fou Francesc Capalà, tresorer i membre de la Reial Acadèmia de Ciències. Aquest havia de gestionar una comissió que visités tot Catalunya establint, en una primera part, el valor de les terres, la seva qualitat, la situació i el clima, a més del pes de la ramaderia i les diferències entre comarques; també un inventari dels boscos i les seves característiques, dels rius, ponts, llacs i corrents, així com dels camins i el seu estat, les distàncies entre poblacions i els seus serveis bàsics com hostals, etc. A continuació, l'estudi se centrava amb el mateix nivell de detall en altres àmbits com les arts, els oficis, el comerç i la navegació, la quantitat de població activa i no activa, l'alimentació, la disposició de grans panificables, l'edat de contraure matrimoni i la proporció de persones solteres en la societat catalana, i un llarg etcètera.

L'estudi buscava el progrés i la millora de les infraestructures catalanes, mitjançant els possibles plans de reforma a desenvolupar i el càlcul dels pressupostos necessaris per tirar aquests plans endavant, basant-se en les dades obtingudes. A més, la Junta podria calcular anualment els beneficis i pèrdues de l'economia local, el nivell de la balança importació-exportació, els sectors que calia fomentar especialment, quins productes calia protegir i de

quins calia prohibir-ne l'entrada i altres valors importants per al d'agilitzar, prioritzar i fer més eficient la seva "obra de govern" com a principal institució encarregada del foment de la indústria i el comerç a Catalunya (Iglésies 1969 II:14). La Junta de seguida va aprovar unànimement el projecte de Capalà, malgrat que mai va poder executar-se, segons Ruiz Pablo per les dificultats de comunicació existents en l'època i per la tasca inassumible de visitar cadascun dels pobles del Principat (Ruiz Pablo 1919).

I.7.4.4. Les Escoles. Obra docent

L'any 1770⁶²⁹ la Junta inicià la seva tasca docent amb la creació de la primera escola sorgida de recaptació del *periatge*. El fet que la de Nàutica fos prioritària ens mostra no només que l'objectiu principal d'aquesta iniciativa era el foment del comerç i formar bons pilots de vaixell que poguessin fer la ruta a Amèrica, sinó també la importància que havia tingut una tradició marítima estancada i que calia reflotar, principalment amb la formació de nous pilots, tasca de la qual s'encarregà Sinibald Mas⁶³⁰. Aquesta iniciativa no era nova, ja que des de 1718 el Consolat de Mar havia proposat a l'Audiència formar nois amb bones capacitats acollits a la Casa de Misericòrdia, de manera que pogués donar-se un ofici i coneixements a aquests joves, a més fomentar la navegació. Malgrat els diversos intents a llarg de quatre dècades de recuperar aquest projecte, no fou fins al 1763 que la Junta de Comerç ja instaurada cinc anys enrere, l'adreçà al rei sol·licitant el permís per a la creació d'una escola de pilotatge, però tampoc no va tirar endavant.

⁶²⁹ Data en què la Junta General de Comercio y Moneda de Madrid aprovà el reglament de l'Escola de Nàutica de Barcelona.

⁶³⁰ Sinibald Mas (1736-1806) havia nascut a Torredembarra i des dels catorze anys navegava. L'any 1761 havia superat l'examen de pilot d'altura a l'Escola de Cartagena i l'any següent s'embarcà ja a Amèrica. Durant aquell mateix any i en successius viatges fou capturat per corsaris i rescatat diverses vegades, període en el qual fou forçat a conduir vaixells pirates fins al 1768 quan fou rescatat de nou. En el seu retorn a Cartagena, de seguida s'examinà de primer pilot d'altura, és a dir, de la màxima titulació i, en obtenir-la, es dirigí a Barcelona amb la intenció de proposar a la Junta de Comerç de la ciutat la creació de l'escola de pilotatge (Iglésies 1969 II:34).

L'any 1769 fou el mateix Sinibald Mas qui s'ofereí a la Junta per fundar i gestionar l'esmentada escola. Aleshores fou la Junta qui decidí tirar el projecte endavant sota la direcció de Mas, establint que passat un cert període de temps, qui no passés els exàmens de l'escola⁶³¹, no podria portar embarcacions. D'aquesta manera, la Junta s'erigia com l'únic organisme oficial que tenia competència sobre aquest àmbit. La tasca de Mas consistia en ensenyar a vint alumnes⁶³² tota mena de coneixements matemàtics, geomètrics i cosmogràfics, a més de la creació i ús de tota mena d'instruments de navegació. A canvi la Junta es feia càrrec del seu sou durant quatre anys, a més del lloguer del local i de les despeses per la compra de tota mena d'instruments necessaris adquirits a Marsella i Gènova. Iniciaren les seves activitats en un edifici de lloguer de la Barceloneta però de seguida se'ls quedà petit i es traslladaren a un altre local al carrer Viladecols fins a la instal·lació de la seva seu a l'edifici de Llotja l'any 1774.

Tot i el bon funcionament de l'escola, a més de l'alt nivell de coneixements dels seus alumnes⁶³³ i la seva bona reputació en els anys següents, els litigis es feren constants amb altres escoles com la de Cartagena i amb altres organismes de govern, sobretot per la negativa a sotmetre's a la Reial Armada i al control del Ministeri de Marina, tutela que la Junta va haver d'acceptar l'any 1805 davant l'amenaça de la supressió de l'Escola. La creació d'aquesta escola i la seva importància no es pot deslligar d'una progressiva obertura del comerç marítim, iniciada ja al 1765 amb el permís per comerciar amb les Antilles i que es concretarà l'any 1778 amb l'obertura total al comerç directe.

⁶³¹ Aquestes proves s'iniciaren l'any 1773.

⁶³² Aquests vint alumnes foren seleccionats en funció de la proporció del nombre d'inscrits en cada matrícula: quatre de Barcelona, sis de Mataró, quatre de Sant Feliu de Guíxols, quatre de Tarragona i dos de Tortosa. En la primera promoció només es presentaren alumnes de Barcelona i per tant s'acceptaren tots els sol·licitants, però com que la bona fama de l'escola es va conèixer arreu, de seguida feren sol·licituds alumnes de tota la costa.

⁶³³ L'any 1792 havien passat per l'escola 352 alumnes, dels quals onze eren oficials de la Marina de guerra, tres eren pilots de la Reial Armada, 53 capitans mercants, tres primers pilots, 129 segons pilots i 22 tercers pilots (Iglésies 1969 II:37).

D'altra banda, l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona fou fundada en segon lloc, l'any 1775 sota la direcció del gravador Pasqual Pere Moles amb l'objectiu principal de "Comunicar las luces precisas para criar y promover el buen gusto en las artes los oficios". Com veurem més endavant, la intenció de Moles era disposar d'una pseudo-acadèmia seguint el model francès, malgrat que oficialment era considerada una Escola "tècnica", en la qual destacava el seu caràcter eminentment pràctic, ja que la Junta considerà que artistes i artesans eren tan necessaris per la indústria com els "tècnics" o treballadors especialitzats.

Com ha quedat ben palès, la finalitat de les escoles estava centrada en introduir tota mena de millores en la indústria des de la ciència i la tècnica, ja que es va considerar imprescindible impartir en aquestes escoles els coneixements que havien de ser útils a la indústria i a l'agricultura. Tot i això, era evident que no es podria assolir mai un nivell d'innovació suficient per equilibrar la balança d'importacions i exportacions si no es pot superar la competència de la indústria estrangera. No podien quedar-se aturats en la simple rèplica i còpia, sinó que calia endinsar-se en l'aventura de la teoria, la investigació i la recerca. Per aquest motiu, la creació d'escoles per part de la Junta continuà ben entrat el segle XIX, ja fos amb l'Escola de Comerç (1787)⁶³⁴, la de Taquigrafia (1805)⁶³⁵, la de Química (1805)⁶³⁶,

⁶³⁴ Estava dirigida per Francesc Alsina i tenia uns 40 alumnes. Amb la marxa d'Alsina a Madrid l'any 1791, les activitats de l'Escola se'n van ressentir i es tancà reiteradament fins a la seva reobertura al 1806, aturada per la Guerra del Francès i de nou oberta l'any 1815 com Escola d'Economia amb el seu definitiu tancament al 1830 pels decrets de creació de les Escoles Industrials de l'Estat.

⁶³⁵ Creada per iniciativa de Francesc Serra Ginestà, deixeble de l'escola pertanyent a la Sociedad Económica Matritense, qui s'oferí a la Junta per a la seva creació. S'instal·laren a l'edifici de Llotja, tot i que el mateix any es traslladaren a la Reial Acadèmia de Ciències, juntament amb les classes de química i maquinària. Amb la Guerra del Francès s'aturaren les seves activitats que es van reprendre a continuació, malgrat que la Junta la va excloure del seu programa docent l'any 1818.

⁶³⁶ Es tractava d'una iniciativa del Conde de Floridablanca de 1787, encara que no va poder dur-se a terme i el projecte no es va reprendre fins al 1797, malgrat que la condició de ser dirigida per un químic estranger no va agradar a part dels membres de la Junta i també van aplaçar la seva creació. L'apotecari i membre de l'Acadèmia de Ciències, Francesc Carbonell i Bravo, s'oferí a la Junta l'any 1802 per viatjar a Madrid i formar-se i al seu retorn al 1804 inicià la creació de l'Escola, de la qual en fou el director, malgrat que per falta d'espai s'instal·là definitivament en una sala de l'Acadèmia de Ciències.

l'Escola de Física⁶³⁷, de la Mecànica o Maquinària (1808)⁶³⁸, la de Botànica i Agricultura (1814-1815) amb la creació del jardí botànic⁶³⁹, o la d'Arquitectura (1817)⁶⁴⁰. Tot i això, aquestes iniciatives⁶⁴¹ es van veure greument afectades per diversos factors, especialment per les crisis i els conflictes bèl·lics, com la Guerra Gran (1793) i la Guerra del Francès (1808). Precisament, aquest conflicte, va suposar una gran desfeta per l'Imperi Espanyol, no només per l'inici de la pèrdua de les colònies, sinó també per la falta de recursos, per la poca estabilitat dels mercats interiors, l'agreujament dels enfrontaments centre-perifèria amb

⁶³⁷ La Junta acceptà l'any 1814 l'ofertament de Pere Vieta, procedent del Real Seminario de Nobles de Madrid, per ensenyar física experimental, qui formà entre els seus alumnes els futurs catedràtics de física de la Universitat de Cervera, abans de ser nomenat metge cirurgià superior de l'exèrcit i mobilitzat al 1833.

⁶³⁸ Relacionada amb el gabinet de màquines de Gaietà Faralt, un taller de serralleria instal·lat a Llotja per a les obres de l'edifici. Faralt fou pensionat al 1779 a Madrid i al 1787 fou nomenat membre de la Reial Acadèmia de Ciències de Barcelona amb la categoria d'artista. L'any 1804 tornà de Madrid amb una important col·lecció de dibuixos de maquinària amb la qual organitzà una exposició permanent a Llotja que era explicada pel mateix Faralt tres dies per setmana. Mentrestant continuà amb les seves investigacions i experimentacions millorant el gabinet amb noves màquines, eines i models. L'escola com a tal però, inicià les seves activitats l'any 1808 amb les classes d'Estàtica i Hidrostàtica que impartia Francesc Sanpons, metge i membre de la Reial Acadèmia de Medicina i Ciències, i que aportà grans innovacions passada la Guerra del Francès.

⁶³⁹ Com altres, tampoc es tractava d'una iniciativa nova, ja que ja al 1772 el marquès de Ciutadilla havia creat un jardí botànic en els horts de la muralla entre Sant Antoni i Sant Pau del Camp. Malgrat que de seguida va cercar el terreny amb reixes de ferro, es trobava en molt mal estat i per aquest motiu es decidí a cedir-lo al Reial Col·legi de Cirurgia per tal que pogués cultivar-hi plantes medicinals. No va ser fins l'any 1807 que l'Intendent suggerí a la Junta que es quedés el Jardí per tal que l'expert Francesc Bohí se'n fes càrrec. Aturat el projecte per la Guerra del Francès, Bohí anuncià a la Junta l'any 1815 que el jardí contenia més d'un miler de plantes i que per tant estava en disposició d'iniciar les seves activitats docents.

⁶⁴⁰ Després de diversos intents de creació d'aquesta escola, finalment inicià les seves activitats l'11 de setembre de 1817 sota la direcció d'Antoni Celles, que havia estat pensionat per la Junta a Roma. Amb només un director i un ajudant l'escola tenia l'any 1820 uns 150 matriculats. Amb la marxa de Celles per a la construcció del projecte del Canal d'Urgell, el substituï Francesc Renart, com a director interí. Malgrat la insistència de la Junta en poder examinar i titular els alumnes, la cort es negà a concedir aquest permís. Finalment al 1830, l'Escola d'Arquitectura passà a formar part de l'Escola de Nobles Arts.

⁶⁴¹ Altres escoles van ser creades per la Junta Particular de Comerç de Barcelona en aquest període, malgrat que no ens ocupem aquí degut a que van ser instaurades després de la Guerra del Francès i per tant no només es trobem amb un context diferent, sinó fora de la nostra cronologia. Hem fet esment d'algunes escoles iniciades anteriorment, encara que entressin en funcionament després de la guerra, i també de l'Escola d'Arquitectura, fundada al 1817, ja que resultava important per entendre la consideració que aquesta disciplina tenia a finals del segle XVIII, qüestió de la qual ens ocuparem més endavant. Altres escoles foren la classe d'idiomes (1824), la nova escola de dibuix lineal (1840), l'escola de matemàtiques (1818), l'escola de sord-muts (1838), l'escola de dret mercantil (1845) o l'escola d'economia política (1814). Totes elles, excepte la de Dibuix, van ser transferides l'any 1850 a l'Escola Industrial creada per l'Estat.

l'accentuació del centralisme i l'evident efecte de l'absolutisme (especialment en la seva restauració al 1814, després de la constitució liberal de Cadis), el tancament d'algunes d'aquestes institucions de caire no només intel·lectual, sinó també utilitari, l'exili de molts il·lustrats i finalment la fallida de la Hisenda de l'Estat.

Quan parlem d'ensenyament professional a la Barcelona de finals del segle XVIII hem d'esmentar necessàriament de les escoles creades per la Junta de Comerç. En ocasions ha semblat que aquesta fos una institució filantròpica per les seves idees d'ensenyament desinteressat dels treballadors, per a tothom i gratuït, però això no és cert. Tot el contrari: en un clima econòmic favorable i en disposar de diners per invertir a aquests efectes, la burgesia i elit industrial i comercial de la ciutat veu la oportunitat de crear una infraestructura per al foment i expansió de les indústries mitjançant l'educació de la classe treballadora. Amb la especialització de la mà d'obra s'aconseguia una major qualitat dels productes , evitant la contractació d'experts estrangers, abaratint costos de producció i per tant creant competència (Fernández Díaz-Sierco 1981:58-61).

Annex II

Biografies d'enginyers militars i artistes

Annex II: Biografies d'enginyers militars i artistes

II.1. Alguns enginyers destacats a Barcelona

A continuació aportarem una selecció de semblances biogràfiques i professionals de diferents enginyers militars que van desenvolupar la seva trajectòria a la ciutat i un paper destacat en la seva transformació, així com van establir relacions amb els mestres de cases locals. En primer lloc, ens ocuparem de les figures més influents en les reformes urbanístiques de la ciutat. En estudiar els enginyers militars Juan y Pedro Martín Cermeño⁶⁴², pare i fill respectivament⁶⁴³, es fa evident de seguida el problema amb què s'ha trobat la historiografia a l'hora de destriar els dos enginyers⁶⁴⁴, ja que Juan signava molts projectes que examinava i aprovava, a més dels seus, i el seu fill dirigia les obres d'aquests projectes, i possiblement en projectà també alguna.

La família Beranger era originària de Normandia. Donat que a França no hi havia acadèmies militars i que la preparació i formació dels enginyers era substituïda per experiència i transferència de coneixements, Carlos Beranger i Clavia participà en diversos setges, fins que l'any 1710 i 1711 va prendre part en el setge de Girona, entre el gran nombre d'enginyers destinats al Principat. L'any 1733 va ascendir a Enginyer en Cap, i fou enviat a la província de Girona, on realitzà diversos plànols del Castell de Cardona, participà en la construcció de dics a l'Onyar i el Ter, féu un plànol i perfil de la muralla de Santa Maria, de la façana del quarter general de la ciutadella de Roses, un plànol del castell del Calvari i castell de Montjuïc de Girona i un perfil del fort del condestable fins la muralla d'aquella ciutat. En relació a Barcelona, Beranger s'encarregà del projecte per fortificar la muralla entre els baluards de Tallers i de l'Àngel (*Ilustración en Cataluña...* 2010:213). L'any 1737 fou traslladat a

⁶⁴² Podem trobar el seu cognom escrit en diversos estudis Cermeño o Zermeño, signant els enginyers amb aquesta segona grafia.

⁶⁴³ En ocasions s'ha dubtat de la relació de parentiu que existia entre tots dos, considerant-los germans o inclús oncle i nebot.

⁶⁴⁴ Els darrers estudis que s'han fet de les seves figures s'acosten més a una acurada identificació dels enginyers, especialment en la recent tesi doctoral de Juan Manuel Alfaro (2014).

Mallorca, on desenvolupà projectes a l'illa i també a Eivissa, com per exemple els plànols del port de Palma. Ja al 1749 va ser destinat de nou a Catalunya i l'any següent, nomenat Enginyer Director a València com interí per malaltia del titular, on va romandre fins a la seva mort el 1756.

Carlos Beranger i Renaud, fill de l'anterior, va néixer a Barcelona l'any 1719. Ingressà en l'exèrcit, iniciant la seva carrera militar a més de en el Cos d'Enginyers, malgrat que en aquells anys ja no hi havia accés directe, sinó que calia cursar els estudis pertinents. D'aquesta manera ingressà a l'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona el 1734 amb 15 anys, l'edat mínima per fer-ho. Degut a la disputa de competències entre Calabro i Verboom que anteriorment hem descrit, l'elaboració d'una Ordenança definitiva per l'Acadèmia va arribar tard i, per aquest motiu, molts alumnes, malgrat haver cursat exitosament els tres cursos dels estudis acadèmics, no ingressaven en el Cos d'Enginyers. Beranger va haver de passar un examen públic per ocupar una plaça⁶⁴⁵ que no va superar i que tornà a intentar el 1742 (*Ilustración en Cataluña...* 2010:220).

L'any 1738 s'incorporà al regiment de Dragons d'Orà, dissolt el 31 de desembre de 1748 i per aquest motiu fou destinat al regiment de Dragons de Batavia, sota comandant de Manuel d'Amat i Junyent. Després de cinc anys de convivència, Amat premià la professionalitat i lleialtat de Beranger i continuà la seva carrera a Amèrica, ja que Amat se l'emportà al Perú a partir de 1754. Manuel Amat fou destinat a Amèrica al 1754 com a Governador i Capità General de Xile i nomenat el 1761 virrei del Perú (*Ilustración en Cataluña...* 2010:225), on va dur a terme una important reorganització de la defensa del virregnat amb l'objectiu d'acabar amb les crisis del sector miner que s'arrossegaven des del segle XVII. Per aquest motiu, Amat s'envoltà d'un grup d'enginyers excepcional, sol·licitats entre 1761 i 1762, i d'altres que sense formar part del cos d'enginyers també hi participaren, com fou el cas de Beranger.

⁶⁴⁵ Aquestes places eren molt escasses, ja que només se'n donaven 10 per any, quan l'acadèmia tenia 60 alumnes per classe i curs.

Els projectes en què participà l'enginyer a Amèrica foren de gran importància, com la reparació del reial presidi de Callao a Lima l'any 1761, la construcció de magatzems de pólvora o la fabricació d'armament. També intervingué al port de Callao, construint la fortificació de Real Felipe, la més gran en territori colonial americà que s'havia començat ja un segle enrere. Quan arribà Amat, només s'havia construït la muralla exterior i encarregà a Beranger i O'Brien els plànols i perfils de les noves construccions.

L'any 1764 Beranger fou nomenat Governador i Superintendent General interí de la vila de Huancavelica -un indret estratègic per a la plata americana-, i al 1767 el primer Governador de l'Illa de Chiloé⁶⁴⁶, on posteriorment fundà la ciutat de San Carlos (Ancud) amb un port fonamental pel control d'entrada i sortida d'embarcacions. Durant la seva estada a l'illa recopilà la *Relación geográfica de la isla de Chiloé y su archipiélago* que es publicà el 1774 en el seu retorn d'Amèrica amb plànols i mapes (*Ilustración en Cataluña...* 2010:230). També va organitzar expedicions per la costa propera a l'estret de Magallanes per tal de comprovar que no s'haguessin produït assentaments anglesos i que quedaren reflectides en l'*Informe sobre les fortificaciones de Valdivia* de 1784. Beranger morí a la localitat de Montmaneu, a la província de Barcelona, el 17 de gener de 1792.

Ciceró, Virgili i altres llibres de tema divers que mostren un home de gran cultura.

Francesc Llobet (1705- Barcelona 1785) fou un altre dels enginyers determinants a Barcelona, assolint el càrrec d'Enginyer Director del Principat de Catalunya (*Ilustración en Cataluña...* 2010:191). Llobet ingressà al cos als 15 anys com a delineant o enginyer voluntari a les ordres d'Isidre de Verboom, fill de Pròsper, i intervingué en reconeixements i obres al Nord d'Àfrica, Andalusia, a la costa càntabra, i posteriorment a Madrid i finalment a Barcelona. L'any 1732 s'incorporà a l'expedició a Orà i l'any següent va embarcar-se a Itàlia

⁶⁴⁶ Aquesta illa era l'última colònia dels espanyols en el Pacífic meridional xilè i es trobava en un estat important d'indefensió. La importància de la tasca de Beranger a Chiloé rau en què aquesta illa era un punt clau per controlar el pas per l'estret de Magallanes.

on desenvolupà una important tasca de reconeixement de camins, places i presidis, on va realitzar aixecament de mapes i plànols de fortificacions, també projectes d'atacs, bloquejos i batalles. Per la seva bona feina Llobet va ser reclamat pel duc de Montemar, ministre de la Guerra, per formar part de la Junta de fortificacions a Madrid. Va exercir com a director d'enginyers a Tortosa, Màlaga, Sevilla, Madrid, Ciudad Rodrigo, Zamora i Galícia, a més de fer projectes a Pamplona i Santander. Al 1770 fou destinat a Cartagena i finalment ja al 1774 a Catalunya com director d'enginyers del principat, el destí que desitjava, tal i com havia demanat reiterades vegades al comte de Ricla. El seu predecessor Miguel Moreno li féu el traspàs de tota la documentació relacionada amb fortificacions, ports de mar, quarters i altres edificis a més dels enginyers al seu càrrec (plànols, projectes, correspondència, etc), que eren entre 11 i 15 durant el seu mandat.

Va participar en alguns dels projectes més importants de la ciutat que ja havien estat iniciats, com la remodelació, el manteniment i control del port i de les seves dependències a més de ser vocal de la Junta del Port. Llobet realitzà al 1775 i 1776 una sèrie de plànols del port en dos grups: uns referents als sondejos periòdics i els altres a una proposta de moll i contramoll que el protegissin de la sedimentació de les arenes que portava l'onatge. Per solucionar aquests problemes, Llobet elaborà dos projectes, el 13 de març de 1775 i el 21 d'octubre de 1775, el segon amb Lucuze, Després de diverses discussions, finalment al març de 1776 es posaren d'acord per elaborar un projecte conjunt (*Ilustración en Cataluña...* 2010:196).

Llobet també intervingué en el quarter de Drassanes de Barcelona, un projecte de fortificació que havia iniciat Miguel Moreno al maig de 1774 i amb el vist-i-plau de la cort el 5 de juny del mateix any (*Ilustración en Cataluña...* 2010:200). A més de finalitzar aquestes obres, realitzà un projecte per a la seva ampliació amb un edifici de planta triangular i un pati central amb la base connectada a les Drassanes, el perímetre del qual ja anava marcat per les mateixes Drassanes i el traçat de la Rambla. Llobet encara participà en un dels grans projectes barcelonins del període com el cementiri extramurs de la ciutat, del qual en dissenyà la

capella. Aquest cementiri fou inaugurat pel bisbe de Barcelona Josep Climent el 13 de març de 1775, i es trobava situat extramurs a la platja de llevant Mar Bella, al nord est de la Ciutadella, i a una distància de 1.835 vares. Estava delimitat per un mur perimetral i contenia una capella dedicada al Crist de l'Agonia. L'any 1780 es va dur a terme una ampliació de la capella, la construcció d'una sagristia i una vivenda que s'encarregaren a Llobet . L'enginyer en féu un plànol el 31 de juliol que el conde del Asalto envià a la cort el 5 d'agost amb un informe per a la seva aprovació (*Ilustración en Cataluña...* 2010:203). Es tractava d'un projecte molt senzill, amb una petita església amb nau i un absis gairebé semicircular, amb dues ales a esquerra i dreta per col·locar els dos espais annexos. La construcció incloïa a més un pis superior i dues caixes d'escala per pujar a les dependències superiors i creaven l'espai pel cor. La façana era senzilla i sòbria, rematada amb una espadanya. Aquesta reforma no es va poder dur a terme, ja que l'informe esmentat va ser rebutjat, donat que l'església es trobava a menys de 1.500 vares de la Ciutadella i per tant no respectava el seu perímetre de seguretat.

Llobet participà en altres projectes que es van dur a terme a Catalunya, com l'Eixample de Tarragona, el projecte de protecció del port dels Alfacs a Tortosa, el projecte de remodelació urbanística a Figueres i el projecte d'abastiment d'aigües de Lleida, a més d'un mapa de Sevilla. Al desembre de 1784 se li va concedir el retir i es va quedar a viure a Barcelona amb els seus fills i, segons un document en què el conde del Asalto escrigué a la cort, Llobet va morir el 4 de desembre de 1785.

Pedro de Lucuze va néixer el 21 de novembre de 1692 a Avilés i morí a Barcelona l'any 1779. Inicià els estudis molt aviat amb un èxit poc habitual. El fet que se centrés en les matèries de llatí, filosofia, lletres humanes i teologia a la universitat d'Oviedo, sembla indicar que estava iniciant una carrera eclesiàstica. Tot i això, Lucuze inicià la carrera militar i l'1 de maig de 1711 ingressà com a soldat. L'1 de març de 1719 passà a formar part de la Companyia Espanyola de les Reials Guàrdies de Corps on va estar-s'hi onze anys, dedicat a l'estudi de les

Matemàtiques⁶⁴⁷. L'1 de gener de 1730 fou nomenat Enginyer Extraordinari. Els seus primers serveis estaven relacionats amb la Direcció de costa de Granada i Orà, però de seguida fou traslladat a Màlaga al 1736 i a Ceuta. En aquests destins anà acumulant prestigi i experiència, fent que se li encarregués un informe sobre la conveniència d'abandonar alguns presidis menors en aquests indrets. Les condicions de vida de molts enginyers, inclosos els de la seva categoria, eren més modestes del que podem pensar, fet que ens ho demostra la carta que l'any 1737 Lucuze va escriure al Cos d'Enginyers reclamant els sous que se li devien. Aquell any ja havia estat destinat a Barcelona, on se l'havia requerit per tal d'ocupar la plaça de director de l'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona, que acabava d'abandonar Mateo Calabro, i que va mantenir fins a la seva mort l'any 1779 (*Ilustración en Cataluña...* 2010:233).

El 3 d'octubre de 1738, Verboom va proposar Lucuze com a director de l'Acadèmia. No resulta una decisió sorprenent, ja que aquest ja havia redactat el reglament de l'acadèmia l'any anterior i l'havia dirigit de forma interina durant sis mesos. La dificultat de compatibilitzar el càrrec de Director de fortificacions de Catalunya i de Director de l'Acadèmia l'obligà a traslladar-se finalment a la cort l'any 1756. Lucuze havia estat reclamat pel comte d'Aranda, qui havia estat nomenat Director General d'artilleria i enginyers i volia pal·liar la manca de llibres de text pels alumnes d'enginyeria. Per fer-ho, proposà diverses qüestions: en primer lloc, va encarregar a la Casa de Geografia la redacció de bons llibres de text per crear una bona biblioteca; i en segon lloc, va voler restablir l'Academia de Matemáticas de Madrid i volia que Lucuze la dirigís, projecte del qual es va encarregar fins al 1758, any de la dimissió d'Aranda. L'any 1760 l'enginyer retornà a Barcelona, on va reprendre la seva tasca docent i de direcció de l'Acadèmia i fou nomenat a més al 1762 Brigadier i al 1770 Mariscal de Camp.

⁶⁴⁷ A través de la seva biografia podem valorar els seus coneixements i estudis, donat que hem pogut veure l'alta preparació d'alguns enginyers mitjançant la pràctica, potser els estudis acadèmics i una posterior especialització. En canvi, Lucuze a més d'estar format en disciplines molt diverses que anaven més enllà de les ciències i que el feien un home de gran cultura, continuà ampliant els seus estudis i coneixements fins a una edat ben avançada.

Durant aquests anys desenvolupà diversos projectes d'importància com l'informe sobre la millor posició per al castell de san Ferran, amb punts de defensa a Roses i Palamós de 1751 o el reconeixement de les places de Guipúscoa i el debat sobre el manteniment dels presidis menors a l'Àfrica de 1764. La seva activitat s'amplià a partir del seu retorn a Barcelona amb diversos encàrrecs acadèmics, publicacions, correspondència⁶⁴⁸, plànols⁶⁴⁹, reconeixements i informació sobre projectes de fortificació, dictàmens tècnics⁶⁵⁰, etc. (*Ilustración en Cataluña...* 2010:247). Algunes dels textos més importants sobre construcció i fortificació per a la formació de futurs enginyers, foren obra de Lucuze, que publicà nombroses obres basades en els seus apunts de classe i per tant amb una clara finalitat didàctica, que relacionem a continuació: *Advertencia para la medida y cálculo de los desmontes para las obras de fortificación* (1766); *Principios de fortificación* (1772); *Disertación sobre las medidas militares, que contiene la razón de preferir el uso de las nacionales al de las forasteras* (1773); *Diccionario de fortificación en que se explican sus términos para que pueda venir en conocimiento de sus partes cualesquiera Oficial del Exército*, se li atribueix també *Discurso sobre la ocupación militar, con economía del Erario y beneficio de la causa pública* (1773) i sobretot el Curs inèdit de matemàtiques, fortificació, artilleria, cosmografia i arquitectura que s'emprà de text a les acadèmies militars.

Juan Martín Cermeño (Ciudad Rodrigo, 1699/1700?-Barcelona, 1773) era fill d'una família d'*hidalgos* pobres. Ingressà a l'exèrcit l'any 1716 a les ordres i sota la protecció del seu parent

⁶⁴⁸ Carta al dr. Joseph Finestres y Montalvo, catedrático de Prima de Leyes en la Real Universidad de Cervera, sobre la lengua española. Madrid, 18 de juny de 1757.

⁶⁴⁹ Diversos planos del puerto de Barcelona y edificios auxiliares del mismo (Capel 1983).

⁶⁵⁰ *Primer reconocimiento para determinar la situación de una plaza fuerte en el Ampurdán practicado en el año 1751 por el ingeniero D. Pedro Lucuze y de orden del marqués de la Mina, de que resultó la elección que hoy tiene la plaza de Figueras* (1751); *Examen de la verdad: que con el mayor respeto expone al Excmo. Sr. Don Sebastian de Eslaba el Ingeniero Director D. Pedro de Lucuze, encargado de la Dirección de la Sociedad Militar de las Matemáticas establecidas en esta Corte, para sincerarse en el concepto de S.E. de los cargos que se le hacen, y justificar la representación que hizo en 21 de agosto del presente año. Madrid 2 de diciembre de 1758* (1758); *Discurso o dictamen sobre la anchura de los caminos reales* (1763).

Pedro Borraz, alumne avantatjat de Sebastián Fernández de Medrano a l'Acadèmia de Matemàtiques de Brussel·les, amb qui marxà a Melilla en ser Borraz nomenat governador. Posteriorment fou admès com ajudant al Cos d'Enginyers el 22 de març de 1719, essent nomenat a més Subtinent d'Infanteria i posteriorment Capità d'Infanteria al 1725. En l'estada a Melilla, Cermeño rebé una immillorable formació pràctica, ja que es tractava d'una plaça constantment atacada per les tropes del sultà del Marroc i on les obres eren realitzades per la mateixa guarnició. Al desembre de 1726 fou promogut a Enginyer ordinari i cridat al setge de Gibraltar per Verboom. Va ser nomenat Tinent del Rei de la plaça el 2 d'agost de 1733 i pocs dies després Enginyer en Segon. Allà va dirigir la construcció del fort de la Victoria Grande i recompensat esdevenint Tinent Coronell d'Infanteria el 31 de maig de 1736, a més de comandant de la costa de Granada i dels presidis africans.

L'any 1738 fou traslladat a Màlaga, on dirigí la construcció del moll de llevant del port, a més de projectar una prolongació i diverses bateries. El 12 de setembre de 1739 fou nomenat Enginyer en Cap i el 1740 Coronel d'Infanteria. El Duc de Montemar, el general Carrillo de Albornoz, General en Cap de l'exèrcit, l'escollí per formar part del Cos d'Enginyers comandats per l'Enginyer Director Brigadier Juan de la Ferrière en una expedició a Itàlia contra els austríacs, fins l'any 1748 quan fou triat per substituir Ferrière, passant per tots els càrrecs intermedis⁶⁵¹ (Alfaro 2011:327). Durant aquest període participà en els setges a la Provença, el Piemont, la Ligúria, la Llombardia i l'Emilia Romagna, territoris bressol de la fortificació abaluartada. El desembre de 1748 arribà a Barcelona i el 14 d'agost de 1749 fou nomenat Comandant General del Cos d'Enginyers, càrrec que exercí des de la seva seu a Barcelona dispensat de residir a la cort gràcies a la intervenció del Marquès de la Mina que el considerà la persona idònia per continuar, engegar i supervisar la gran quantitat de projectes que s'havien de dur a terme a Barcelona. Cermeño ocupà aquest càrrec, màxima autoritat del

⁶⁵¹ Coronel, Enginyer en Cap, Brigadier, Mariscal de Camp, Enginyer Director i finalment Comandant del Cos d'Enginyers de l'exèrcit expedicionari.

Cos d'Enginyers fins a l'agost de 1756, quan s'uniren els cossos d'artilleria i enginyers sota un sol comandament, dirigit per Pedro Abarca de Bolea, conde de Aranda i capità general de l'exèrcit.

Cermeño desenvolupà gran quantitat de projectes a Catalunya, com les obres del port per evitar que hi entressin vents del sud-oest i sorra del Besòs i Llobregat, protegir vaixells en qualsevol circumstància climatològica i acollir el doble de naus. També el pont de Lleida sobre el Segre, un plànol de Reus, el projecte d'un quarter que podia emprar-se per construir-ne d'altres a Vilanova i Valls, les fortificacions de Palamós i la badia dels Alfacs. Se li atribueix a més la capella de la universitat de Cervera. Participà en el quarter de Vilafranca del Penedès i donà instruccions per a la construcció del Canal d'Urgell. Preocupat per la falta d'enginyers a Amèrica, Cermeño va aconseguir que anar-hi fos considerat un ascens immediat en l'escala i que es remunerés amb un augment de sou, a més de permetre'ls tornar passats cinc anys (*Ilustración en Cataluña...* 2010:173).

L'any 1752 es traslladà per a fer un reconeixement a l'Empordà, com a conseqüència de la recent construcció de la fortalesa de Bellegarde a l'altra banda de la frontera pirenaica, per tal de trobar el lloc adequat per construir una plaça capaç d'acollir cinc batallons d'infanteria i tres esquadrons de cavalleria, ja que el camí a Barcelona estava obert a possibles invasions franceses. El marquès de la Mina ordenà la construcció del Castell de San Ferran de Figueres, dirigit i projectat per Cermeño, a la muntanya dels caputxins d'aquesta ciutat. Les seves decisions es trobaren amb diversos impediments, donat que les opinions dels experts eren contradictòries, malgrat que el Marquès de la Mina, Pedro de Lucuze i Pedro Martín Cermeño estaven d'acord amb la seva ubicació, altres enginyers no ho estaven. Per aquest motiu, l'enginyer redactà un extens informe argumentant la seva decisió. La construcció s'inicià al setembre de 1753, i quan Juan Martín Cermeño marxà al 1756, el seu fill Pedro, que havia estat nomenat Enginyer Director de Catalunya, quedà encarregat de les obres del castell.

El mateix any 1753 projectà el barri de la Barceloneta, que ja havia estat dissenyat anteriorment per Verboom. Cermeño però va fer el seu propi projecte amb un traçat ortogonal amb cases que formaven illes totes de la mateixa mida. Les vivendes eren cases de dues plantes, caracteritzades per un frontó triangular i volutes a les claus de les portes i finestres, amb accés a dos carrers per tal que la ventilació fos òptima i se sanegessin. A més, projectà ja l'any 1756 la construcció d'un nou baluard entre el portal de l'Àngel i el dels Tallers, que finalment construiria el seu fill.

L'any 1756 Juan Martín Cermeño deixà Barcelona i fou destinat a la Dirección del Cuerpo de Navarra, on projectà un plànol de la plaça forta de San Sebastián, un estudi per a les fortificacions de Pamplona analitzant els antics projectes de Verboom i de Retz, decantant-se pel primer. Entre 1758 i 1765 fou nomenat Comandant General de la plaça d'Orà i el 1767 Cap del Cos d'Enginyers amb seu a Barcelona i finalment Enginyer General el 1769, el mateix rang que el fundador del cos Verboom. Cermeño dissenyà durant el seu mandat un plec de mesures per a la millora del cos amb diverses iniciatives.

Durant els darrers anys de la seva vida, projectà el Castell de San Pedro de la Roca del Morro a la badia de Santiago de Cuba; els plànols i perfils de la ciutat de Manila per a la seva millor defensa; plànols i perfils de Zamora; plànols de la plaça i castell de Puebla de Sanabria; diversos projectes a Valdivia (Xile), plànols de Barcelona amb els horts proposats per situar-hi un jardí botànic al 1768; la defensa del port de san Fernando de Omoa (Honduras) al 1769; la restauració del pont del Diable a Martorell; un plànol al 1770 de la plaça de Cartagena; al 1771 un plànol de la plaça d'Orà i dels seus castells i projecte de fortificació a San Felipe de Montevideo. El 1772 realitzà diversos plànols i projectes per quarters a Barcelona, a més d'un discurs sobre el projecte de Montjuïc i el seu cost i una bateria pel moll del port de Màlaga i noves muralles al sud de Cadis. Juan Martín Cermeño va morir a Barcelona el 17 de febrer de 1773.

Pedro Martín Paredes Cermeño (Melilla, 1722-Galícia? 1792), fill de Juan Martín Cermeño, ingressà a l'exèrcit com a cadet als deu anys al juliol de 1731 i fou alumne de la Reial Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona interrompent els seus estudis al 1742 per formar part del regiment de Mallorca. En tornar a la ciutat comtal, aprovà l'examen el 18 d'abril de 1744 i fou nomenat enginyer extraordinari i alferes de l'exèrcit, en el mateix any en què va dirigir les obres del port de Màlaga i hi projectà diversos edificis sobre terrenys guanyats al mar, com la duana. Entre 1744 i 1747 participà amb altres enginyers en la *Colección de varios mapas, cartas, planos topográficos y vistas de distintos puntos y poblaciones del Universo (Ilustración en Cataluña...* 2010:182). Posteriorment dissenyà la nova carretera de Guadarrama (Madrid-La Coruña), iniciada el 1749, moment en què va ser destinat a la Direcció d'Enginyers de Catalunya on va desenvolupar una gran tasca en l'àmbit de l'urbanisme, l'arquitectura i la fortificació. Dos anys després fou encarregat de la inspecció de les obres de la universitat de Cervera i del castell de Montjuïc de Girona, i al 1753 fou destinat a Figueres per intervenir en la construcció de sant Ferran, on dirigí les obres fins a 1756. Precisament durant aquests darrers tres anys fou responsable d'importantes reformes urbanístiques a Barcelona com el baluard entre el Portal de l'Àngel i Tallers i les contraguades del baluard del Príncep de la Ciutadella, a més de dirigir la construcció de la Barceloneta⁶⁵². L'any 1756 Pedro Martín fou nomenat Enginyer Director i Coronel de l'exèrcit i designat cap de direcció d'enginyers de Barcelona. Dos anys després creà un nou quarter de cavalleria amb capacitat per a un esquadró que s'havia de construir unit a la Acadèmia de Matemàtiques. Al 1759 fou destinat de nou a Figueres i realitzà al 1760 les traces del castell, continuant amb les obres de fortificació i un nou plànol del castell de Figueres, un altre del recinte de la Ciutadella i del fort Don Carlos. Juntament amb Carlos Saliquet treballà al 1761 en el camí reial Barcelona-Lleida i en els plànols del pont de Molins de Rei iniciat al 1763 i basat en el projecte de Verboom. També cal recordar que projectà les obres de la Seu

⁶⁵² Projecte de 15 carrers travessats per 9 carrers paral·lels a la costa amb cases de dues plantes; es completava amb dues places, la de Boters i la de sant Miquel, una església també de Sant Miquel, a més d'un quarter militar.

Vella de Lleida que s'iniciaren al 1764, el mateix any en què treballà en la restauració del pont del diable de Martorell i es traslladà a Cadis per projectar part del recinte fortificat de la ciutat, la casa de la duana i de contractació. Després de passar per Castella la Nova i Extremadura, al 1764 fou destinat de nou a Catalunya, on va inspeccionar les obres del nou Col·legi de Cirurgia de Barcelona. Aquell mateix any realitzà un projecte general per a la fortificació de Cartagena d'Índies i juntament amb Lucuze publicà el *Discurso sobre conservar o abandonar los tres presidios menores de Melilla, Peñón y Alhucemas*.

L'any 1768 substituï el seu pare com Enginyer General, membre de la Junta de Reales Ordenanzas i nomenat Individuo de Honor y Mérito en Arquitectura per la Real Academia de San Fernando, esdevenint al 1770 Conciliari de la institució; el mateix any fou nomenat Mariscal de Camp i destinat a Mallorca com Segon Comandant General on desenvolupà un ampli projecte de fortificació. En el seu retorn a Catalunya al 1771 dirigí les obres del camí reial de Barcelona a Lleida i féu l'any següent un plànol de la plaça de Roses i dos del port de Barcelona on es veu acabada l'obra de l'andana alta i baixa que donava la volta al braç de ponent i proposava una prolongació del braç de llevant. Una gran obra urbanística al seu càrrec fou l'enderrocament de la muralla de la Rambla i la seva alineació i construcció com a passeig principal de la ciutat amb una arbreda i els edificis alineats, intuïnt un creixement de la ciutat. El traçat quedava delimitat en tres trams: la Rambla de Sant Josep, de Caputxins i de Santa Mònica i la part central estava més elevada que la resta amb dues fileres d'arbres i dos carrils laterals. Es va limitar l'alçada dels edificis a 86 pams o 16,50 metres assenyalant-se el tipus de façana i els materials, a més de l'alçada de les primeres plantes per tal d'homogeneïtzar l'aspecte de les balconades principals.

L'any 1773 morí el seu pare i Pedro el substituï com Enginyer General amb caràcter interí i al 1774 fou designat Comandant General Interí del Regne de Galícia i President de la seva Audiència, deixant el comandament del cos d'enginyers. Allà desenvolupà la fortificació de la plaça de la Corunya i l'any següent un sistema de mines a les fortificacions de la plaça d'Orà.

El 1779 fou nomenat de nou Capità general i governador del regne de Galícia fins al 1790, on es féu càrrec de la modernització de la ciutat, iniciant a la seva arribada una actuació urbanística d'importància, amb les anomenades “casas Paredes”⁶⁵³, unes vivendes porticades que originàriament s'obrien a la badia, dignificant la cara marítima i comercial de la ciutat en terrenys guanyats al mar, una estètica que posteriorment es va imposar a Galícia. Durant la seva estada també realitzà l'any 1780 un plànol de les Rias de La Corunya, Betanzos i El Ferrol a més de la costa i el 1782 un nou projecte urbanístic a Santiago de Compostela amb vivendes similars a les cases Paredes.

Pedro Martín Paredes Cermeño va deixar el càrrec al 1790 i morí l'any 1792 a causa d'una caiguda de cavall. En l'inventari *post-mortem* dels seus béns, destaca especialment la seva biblioteca que constava de 637 volums (*Ilustración en Cataluña...* 2010:188-189), segons el buidatge fet per Juan Carrillo de Albornoz, entre els quals es trobaven llibres de fortificació com *Tratado de fortificación* de Blondel; *Escuela de fortificación* de Casant; *De fortificación* de Castiotto; *Tratado de fortificación* d'Henríquez de Villegas; *Arquitectura de fortificación* de Dogen; *Método de fortificar las plazas según el mariscal Vauban* d'Abbe de Fay; *Examen de fortificación* de Medina Barba; *Tratado de fortificación* de Muller; *De fortificación* de Félix Prosperi; *De fortificación* de Teti; *Academia de fortificación* d'Henríquez de Villegas. Altres obres d'Arquitectura militar i civil com *Arquitectura* de Barattiere; *Arquitectura civil* de Davilier; *De arquitectura moderna* de Carlos Antonio Fombert; *Arquitectura militar* de Mut; *Arte y uso de la arquitectura* de Lorenzo de San Nicolás; *Archittetura civil* de Serlio; *De arquitectura* de Vignola; *Arquitectura* de Vitruvi. També llibres de ciències diverses com l'*Arquitectura Hidràulica*, la Ciencia de ingenieros o el *Curso matemático* de Bélidor; la *Geometria militar* del Duc de Cardona; la *Historia natural* de Buffon, el *Curso matemático* de Tomás Cerdà; *Arquitectura, el perfecto bombardero, elementos de Euclides i Geografia* de

⁶⁵³ S'ha debatut sobre la possibilitat que el seu nom es degui al cognom matern de l'enginyer, Pedro Martín Paredes Cermeño, i que el distingia de les obres del seu pare.

Sebastián Fernández de Medrano; *Cosmografía y geografía* de Girava; *Curso matemático, tablas de tangentes y secantes* d'Herigon; el *Tratado de caminos, puentes y calzadas* de Jean-François Gautier; *Curso matemático de la real y militar academia de Barcelona*, *Advertencias para la medida y cálculo de los desmontes o excavaciones en terrenos irregulares* de Lucuze; *De estática* de Mariotte; *Tablas de tangentes y secantes* de Jacques Ozanam; *Curso matemático y de física* de Tosca; *Instrumentos de matemáticas* de Josef Zaragoza. La resta d'obres estaven relacionades amb la Història com el llibre del Padre José Francisco de Isla, *Compendio de la Historia de España*; *Historia Universal* de Justin; o la *Historia de España* de Mariana; a més d'obres de legislació com la *Recopilación de las ordenanzas militares* de José Antonio Portugués; i literatura representada amb obres de Cervantes, Quevedo, Molière, Isop, Ovidi,

II.2. L'elit dels Mestres de Cases, figures de transició

Com hem vist en els capítols dedicats als Mestres de Cases de la ciutat i a la influència dels enginyers militars, hem destacat reiteradament el paper d'alguns mestres de cases que, malgrat procedir de l'antiquat sistema gremial, van saber adaptar-se als nous temps, no només per enriquir-se, sinó també aprofitant l'oportunitat d'aprenentatge i aprofundiment en els seus coneixements que els brindava la presència de l'Acadèmia de Matemàtiques, el contacte regular amb els enginyers militars, l'exigència de les grans obres en què participaven i l'accés a les traces, plànols i llibres que corrien entre els enginyers.

Ignasi March i les seves reunions professionals

Ignasi March era fill del modest mestre de cases Manuel March i va néixer probablement cap a l'any 1760. March estudià retòrica, filosofia i matemàtiques al col·legi de Cordelles quan el dirigia Pedro de Lucuze. Recordem que resulta sorprenent que el fill d'un menestral humil pogués accedir a aquests estudis, però Arranz afirma que els seus pares analfabets s'esforçaren especialment en poder oferir-li una formació cultural molt superior a la seva. (Arranz

1991:290) i afegeix que potser també havia estudiat a l'Acadèmia de Matemàtiques o s'havia relacionat amb els enginyers.

Va realitzar l'examen de mestria l'any 1781 i va ingressar a la Confraria de Mestres de Cases i Molers, en què posteriorment va ocupar diversos càrrecs. Se'n tenen documentades les seves activitats a Barcelona entre 1783 i 1803 i va marxar durant la Guerra del Francès l'any 1808 a Tarragona, on morí al 1811. Tot i això, es tenen poques notícies dels projectes de March: el 1789 va participar en el guarniment de part del carrer Ample des de Fusteria fins a Regomir en motiu de la proclamació de Carles IV; entre 1804 i 1806 va intervenir en la construcció d'una màquina de vapor en la fàbrica de Jacint Ramon; 1804 presentà un projecte per a l'altar major de l'església de Sant Just i Pastor. També es té constància que el 8 d'octubre de 1795 Tomàs Soler i Ferrer féu un informe a favor de fer amb pedra el pòrtic del Pla de Palau per un arquitecte anomenat Josep March, tal i com explica Carlos Cid (1947), tot i que és possible, tal i com afirma Montaner (1990:362) que Cid s'equivoqui de nom, ja que March apareix denominat en les seves publicacions com Josep Ignasi March.

Malgrat que no hi ha cap referència documental de la seva participació donant classes, és important destacar el seu paper didàctic en l'animació d'un cenacle o petita acadèmia que es reunia a casa seva. En tenim constància a través de Pere Serra i Bosch, deixeble seu, i explica que es tractava d'una reunió on diversos professionals es trobaven per llegir, analitzar i comentar llibres d'arquitectura habitualment estrangers que els hi arribaven⁶⁵⁴. En relació a aquesta tasca docent, March va traduir al castellà el llibre de Milizia *El Arte de saber ver en las bellas artes del diseño*, que havia estat publicat en la seva versió original l'any 1781 i en la versió de March al 1823, degut als impediments que van suposar la Guerra del Francès. Ignasi March entregà aquest manuscrit poc abans de la seva mort a Francesc Renart i Arús, per tal que ell o Pere Serra es fessin càrrec de la seva publicació, que finalment es completà amb un

⁶⁵⁴ Segons Arranz, assabentats d'aquestes activitats, l'Escola Gratuïta de Dibuix inicià gestions perquè hi fes classes d'arquitectura i de dibuix i actués com a tribunal o "censor" en la concessió de premis (Arranz 1991:290).

pròleg de Serra i uns capítols introductoris d'Antonio Ginesi (1791-1824). Aquesta traducció és resultat de les reunions també sobre Palladio i altres qüestions d'arquitectura. L'objectiu d'aquest cercle d'amistat professional era facilitar els pocs llibres existents, comentar-los en comú i copiar-ne les làmines. Renart era un gran admirador de Milizia i Palladio. Pere Serra i Bosch col·laborar en la traducció i publicació del llibre amb Ginesi i propagà la moda del neoegepcí a Catalunya. Ginesi va fer el cementiri del Poblenou amb aquest estil per la seva admiració per aquesta arquitectura. Serra publicà dos llibres militars i estratègics i sobre arquitectura hidràulica a la que també es dedicaren Renart i Soler i Ferrer.

Tot i l'escassa documentació sobre la seva participació en obres, trobem sovint Ignasi March juntament amb altres membres de l'elit de mestres de cases intervenint en diferents peritatges o missions qualificades. Per exemple, l'any 1805 Pere Serra, Pau Mas, Ignasi March, Joan Garrido i Miquel Bosch van fer un reconeixement facultatiu del nou edifici de la Llotja i especialment del Saló Gòtic. Ignasi March i Soler i Ferrer eren grans amics i abans de 1802 la junta els encarregà plànols per la visita reial per tal de poder enviar-los a Madrid per a la seva aprovació. Se sap també que malgrat que la creació de la Classe d'Arquitectura promoguda per la Junta de Comerç no s'inicià fins 1815, sí que es va acceptar Ignasi March com un dels quatre "arquitectes" jurat o censors dels premis d'arquitectura de 1803 que l'Escola Gratuïta de Dibuix atorgava.

L'elit cultural i professional dels mestres de cases barcelonins estava reunida en el cercle d'Ignasi March gairebé per complet i es reunien en les trobades que aquest organitzava a casa seva, sense establir diferències entre els arquitectes acadèmics i els mestres gremials qualificats i cultes. Tots havien tingut relació estreta amb els enginyers militars i els seus coneixements, i tots tenien alguna relació amb la Junta de Comerç amb possibilitat de ser professors d'arquitectura qualificats a finals de segle, o bé competències per fer dictàmens o peritatges (Montaner 1990:362). El Gremi de Mestres de Cases i Molers era encara el sistema

de treball i organització predominant a Barcelona i continuava fent exàmens al 1789, tot i que de seguida es deteriorà i es transformà.

Els germans Josep i Pau Mas i Dordal

Josep Mas, va néixer al 1724 o 1725 i va morir entre 1802 i 1805, obtenint el títol de mestre al 1748 (Arranz 1991:298); mentre que el seu germà Pau al 1731 o 1732 i obtingué el títol de mestre l'any 1770, ja que fins aleshores treballava sota la cobertura del seu germà; va morir l'any 1808 (Arranz 1991:305). Ambdós ocuparen càrrecs públics d'importància, en concret els de mestre d'obres municipal, de fonts i del capítol catedralici i van fer gran quantitat d'obres públiques i particulars. Gràcies a aquests càrrecs van ostentar un gran poder⁶⁵⁵ i van disposar del càrrec durant aproximadament cent anys⁶⁵⁶. A més, van dur a terme totes les obres promogudes per l'Ajuntament, ja fossin edificis nous o reformes, i només quan aquestes obres eren de gran volum, s'adjudicava a companyies a través de subhasta pública. En aquests casos, Josep Mas en feia un informe tècnic previ amb necessitats, característiques i pressupost i, posteriorment, supervisava les obres (Montaner 1990:381).

Josep era de “los maestros que tienen tienda y no trabajan, pero hacen trabajar a otros, no de continuo pero mucha parte del año”, tal i com es descriu als mestres de cases d'aquesta categoria, on inclouríem als integrants d'aquesta elit, a la *Relación de todos los individuos del gremio de albañiles, arquitectos y canteros de la presente ciudad, gremios, catastro, hojas de personal, año 1775*⁶⁵⁷. Amb aquestes paraules es referien a aquells mestres que no treballaven però fan treballar (Molas 1970), i que són el grup que esdevingueren empresaris de la construcció i que tenien com assalariats altres mestres gremials, un pas més en la lenta configuració d'un sector de la construcció clarament capitalista, tal i com quedà palès en els equips que projectaren el Palau Moja o el Palau Episcopal, formats pels mateix equip de

⁶⁵⁵ Recordem que tots els projectes que s'havien de fer a Barcelona, havien de ser aprovats per ells.

⁶⁵⁶ Josep Mas i Dordal sol·licità el càrrec de mestre de fonts municipal a la mort de Josep Arnaudies l'any 1750 i Josep Mas i Vila, segon fill de Pau Mas i Dordal, va mantenir el càrrec fins a la seva mort l'any 1855.

⁶⁵⁷ Conservada a l'AHCB.

professionals integrants (Montaner 1990:389). En el cas del grup dirigit per Josep Mas, aquest traçava els plànols, Pau s'encarregava de la contractació de paletes, i comptaven a més amb el moler Sebastià Prats, les decoracions de façana i interiors de Francesc Pla, el vidrier Francesc Saladriga i el manyà Pere Sendil (Arranz 1991:302).

Arranz considera que Josep Mas mereixia el títol d'arquitecte pel seu nivell de coneixements i la qualitat dels seus projectes, malgrat que mai l'aconseguí, probablement perquè mai es preocupà de sol·licitar-lo. L'11 de novembre de 1789 fou nomenat membre de la Reial Acadèmia de Ciències Naturals i Arts de Barcelona (Iglésies 1964:201), tot i que aquest càrrec no li reportà cap benefici a banda de poder relacionar-se habitualment amb l'elit dels intel·lectuals barcelonins (Arranz 1991:299). Josep Mas devia ser una persona apreciada pels seus col·legues, tal i com es desprèn de les memòries de Josep Renart quan opinava d'ell que era "un home molt natural i de cor molt sa"⁶⁵⁸. Les seves relacions amb el Gremi de Mestres de Cases i Molers eren també molt cordials i, havent-se guanyat el respecte dels agremiats, va ocupar diversos càrrecs durant anys.

Respecte a la formació de Josep, se sap que fou alumne de Josep Arnaudies (1680-1750)⁶⁵⁹, amb qui a més duna estreta relació professional, també ho fou personal, ja que no només l'apadrina en els seus exàmens de mestria, sinó que li arranjà un matrimoni amb la seva neboda Eulàlia i el nomenà el seu marmessor. A la mort d'Arnaudies, Josep Mas sol·licità ocupar el seu càrrec de mestre fontaner. Malgrat que s'hi presentaren alguns dels mestres de cases més preparats del moment i de més edat i experiència que ell, acabà guanyant la plaça, ja que els seus arguments convenceren els regidors que Josep Mas havia après de la mà de qui més en sabia de les fonts, canalitzacions i tota mena de qüestions hidràuliques a la ciutat⁶⁶⁰. L'any 1762, Mas informà a l'Ajuntament que per tal de poder mantenir la seva família havia

⁶⁵⁸ BNC, Fons Renart, lligall 28.

⁶⁵⁹ Arnaudies fou mestre municipal de fonts des de 1707, càrrec que i fou restituit el 1721 passada la Guerra de Successió, i fins a la seva mort l'any 1750 (Arranz 1991:16-17).

⁶⁶⁰ AHCB, Acords, 1750, fol. 444-449.

de fer altres feines al marge del municipi i que quan era lluny de la ciutat deixava el seu càrrec en mans del seu germà Pau, per a qui sol·licitava que fos nomenat oficialment suplent⁶⁶¹. A la mort d'Oleguer Juli, mestre d'obres municipal, al 1766, Josep Mas sol·licità assolir el seu càrrec i fou nomenat. Només un any després, renuncià al càrrec de fontaner que fou ocupat per Pau Mas. L'any 1770 Josep dimití com a mestre d'obres municipal i fou substituït pel seu germà, qui compatibilitzà ambdós càrrecs fins a la seva mort.

Cal tenir en compte que els càrrecs que ambdós ocuparen, no només permetien ostentar un gran poder, sinó que comportaven una gran responsabilitat en la ciutat, especialment en un període en què Barcelona creixia en tots els sentits i les obres es donaven per tots els racons. La seva feina incloïa la realització de gran quantitat de dictàmens, tasques de reparació i obres de petita envergadura; especialment en la vessant de fonts, es realitzaven tasques que avui serien anomenades de “manteniment” del qual s'encarregava el propi Mas (primer Josep i després Pau) com a cap d'un petit grup de tres o quatre treballadors que s'ampliava en casos d'obres majors. En canvi, quan es tractava d'obres de gran envergadura, generalment l'Ajuntament treia a concurs la seva gestió i construcció i el mestre d'obres municipal s'havia d'encarregar de fer els plecs de condicions i supervisar tant el projecte com l'obra.

Josep Mas també va dur a terme projectes fora dels càrrecs de l'Ajuntament, com és el cas de la Basílica de la Mare de Déu de la Mercè construïda entre 1764 i 1777 i que es concretà una síntesi entre el barroc borrominià i l'academicisme (Arranz 1991:300); l'ampliació del convent i l'església de Bonsuccés al 1766; l'església d'Arenys de Mar al 1774; la nova població d'Almacelles entre 1773 i 1788, el projecte més important d'urbanisme barroc a Catalunya juntament amb el barri de la Barceloneta; el Palau Moja entre 1774 i 1786 –tot i que els treballs decoratius s'allargaren fins 1791–; i el Palau Episcopal de Barcelona entre 1782 i 1785. Respecte a aquest darrer encàrrec, la relació estreta i sembla que bastant contínua que existia

⁶⁶¹ AHCB, Acords, 1762, fol. 93-95.

entre Josep Mas i els bisbes de Barcelona, ens han fet pensar que potser Mas estava ocupant el càrrec de Mestre d'Obres del Bisbat, de la mateixa manera que altres institucions tenien un professional de confiança que duia a terme els seus projectes. Diverses qüestions ens ho fan plantejar com per exemple que el bisbe Climent, durant una visita pastoral a Castellar del Vallès va sol·licitar la presència de Mas per examinar l'església de la població i garantir la seva estabilitat (Tort 1978:250); aquest fet fa pensar que Climent ja havia tingut coneixença de les capacitats de Mas o potser fins i tot es coneixien. De fet, Climent va encarregar reformes al Palau Episcopal l'any 1769, després de llargues discussions i controvèrsies amb el govern municipal⁶⁶², tal i com queda reflectit en els llibres d'acords de l'Ajuntament, i precisament Mas era el mestre d'obres municipal en aquells anys i per tant havia de signar-ne els permisos d'obres. Per últim, creiem també significatiu que un cop acabades les obres del Palau Episcopal l'any 1785, Josep Mas realitzés una memòria de les obres en l'edifici, tot i que enlloc d'ajustar-se als darrers treballs anteriorment esmentats, va elaborar un informe de les obres realitzades pel bisbat en el palau durant els darrers vint anys, incloent les reformes de 1769 del Bisbe Climent amb tota mena de detalls⁶⁶³, fet que ens fa pensar que Mas tenia una relació molt més directe amb el bisbat durant aquests anys que no pas com a mestre d'obres municipal.

Josep també participà en les obres d'ampliació del port de Palamós, possiblement al 1762; projectà obres com l'església de Sant Vicenç de Sarrià a finals de la dècada de 1770; va construir una mina a Montcada per extreure aigua del subsòl del Besòs al 1778; al 1789

⁶⁶² Aquesta qüestió resulta encara més significativa si tenim en compte que l'Ajuntament requeria al bisbat que fes obres de reforma en el Palau Episcopal degut al mal estat d'alguns murs que donaven al carrer del bisbe i que resultaven un perill per als vianants, ja fos pels desprendiments com per la poca estabilitat d'alguns murs exteriors.

⁶⁶³ ADB, Mensa Episcopal, *Palacio Episcopal. Legajos de planos y perfiles de las obras executadas en el palacio desde el año 1782 al 1785...*, n°11, fol. 146 i ss.

realitzà els plànols per a la reedificació de la Taula de Comuns Dipòsits ubicada a la Plaça Sant Jaume, entre els projectes que es troben documentats (Arranz 1991:304)⁶⁶⁴.

Cal tenir en compte les diferències evident que es perceben entre els projectes religiosos i els civils que els germans Mas i Dordal van dur a terme. Pel que fa a les esglésies, van mantenir la tipologia i el llenguatge decoratiu barroca, mentre que en els encàrrecs privats com les cases grans, per exemple el Palau Moja o el Palau Episcopal s'acostaren més al classicisme i a l'arquitectura que en els mateixos anys practicava Soler i Faneca, com veurem més endavant, mostrant clarament la convivència quotidiana d'aquestes dues vessant i d'aquesta transició a Catalunya. Tant en les obres esmentades com en la gran quantitat de projectes de menors que van dur a terme i supervisar a Barcelona, com per exemple conduccions d'aigua dins la ciutat, es fa palès que Josep i Pau Mas, de la mateixa manera que altres representants de l'elit del gremi, van interpretar les noves idees classicistes, destacant especialment la regularitat estètica, la simetria i la simplificació formal, per també i en un àmbit més funcional, la comoditat, la percepció de vistes agradables i el condicionament tècnic.

Seria de gran interès poder localitzar l'inventari *post-mortem* de Josep Mas i Dordal, però cap dels investigadors dedicats a aquest tema han pogut localitzar-lo, tal i com ha succeït també en el nostre cas. Tot i així, Arranz s'atreveix a afirmar que, pels seus estudis, interessos i aspectes diversos que es reflecteixen en la seva obra, Mas havia de tenir en la seva biblioteca exemplars de les obres de Belidor, De la Rue, Desargues, Frézier i Muller, entre d'altres (Arranz 1991:305). En aquesta línia, poder dir que Josep Mas fou un innovador en aspectes tècnics però també en els estètics, ja que en els seus projectes es pot observar una recerca per les línies cada vegada més depurades, potser per iniciativa pròpia, potser perquè les noves idees que arribaven a Barcelona i d'inspiració francesa així ho assenyalaven o perquè els seus

⁶⁶⁴ Entre els encàrrecs que va dur a terme Josep Mas fora de l'Ajuntament es pot veure que en molts casos es tracta d'obres relacionades amb la enginyeria hidràulica, precisament la disciplina dins la construcció que era el seu punt fort, degut a la seva intensa formació en aquest aspecte i al càrrec desenvolupat durant anys en l'administració del municipi.

clients eren prou cultes i il·lustrats com per introduir criteris propis i suggeriments. Tant en el pla personal com professional sembla que fou apreciat per altres professionals del sector, com opinà d'ell Renart a la seva mort: “hombre hábil y entendido en el arte de arquitectura civil y algo instruido en la arquitectura hidráulica. Yo había tenido algunas visuras y trato con él. Era hombre muy natural, y de un corazón muy sano (que así deben ser los hombres, por muy grandes y entendidos que sean a su facultad y otras ciencias); siempre hacer ser sencillo y tener un buen corazón y no tener vanidad ni superdecirse de su saber, porque el hombre, por mucho que sabe, no sabe nada, por lo mucho que ignora y por lo mucho que hay que saber, porque todo bien y don viene de Dios, y el hombre sin Dios no es nada”⁶⁶⁵.

Per acabar, farem un breu esment a Pau Mas i Dordal, ja que malgrat que el seu paper com a renovador de l'arquitectura fou menor aparentment, cal tenir present que es tracta d'un personatge omnipresent en la documentació municipal de l'època respecte a la construcció i l'urbanisme, ja que fou la màxima autoritat “de facto” en concedir llicències d'obres, emetre dictàmens, supervisar projectes, etc. a la ciutat, amb un rol decisiu en la política urbanística de la ciutat en els darrers anys del segle XVIII i els primers del XIX (Grau; López 1971:28-40). Pau probablement escollí l'ofici de paleta influït pels seus germans grans Francesc i Josep i no ingressà en el Gremi de Mestres de Cases fins al 1770, on desenvolupà diversos càrrecs des de 1774 fins a 1808. Pau s'agremià molt tard, ja que fins aleshores havia estat treballant sota l'empar del seu germà Josep. També, s'introduí en l'administració municipal, com dèiem anteriorment, l'any 1762 com a substitut del seu germà Josep en el càrrec de mestre de fonts, plaça de la qual en fou el titular a partir de 1767. De la mateixa manera, l'any 1770 amb la dimissió de Josep esdevingué Mestre d'obres municipal, compatibilitzant els dos càrrecs fins a la seva mort al 1808⁶⁶⁶ (Arranz 1991:308).

⁶⁶⁵ BNC Fons Renart, lligall XVIII (3), (transcrit per Garganté 2011:319).

⁶⁶⁶ AHCB, Manual, 1777-1779, fol. 93.

Pau Mas, de la mateixa manera que el seu germà i a banda del gran volum de feina que comportaven els seus càrrecs, va tenir diversos clients de gran importància a la ciutat com el convent de les Magdalenes; el convent de Santa Maria de Jerusalem; Josep Francesc Seguí i la construcció de la seva fàbrica d'indianes; Josep Castellarnau; l'Hospital de la Santa Creu en les obres del teatre; Josep Ignasi Claramunt; el convent de Santa Elisabet; a la parròquia de Sant Miquel construï l'any 1782 una escala a l'arxiu, el cor i l'orgue; una prospecció d'obres a Gràcia per Jeroni Gener; i diverses obres pel regidor Borràs.

En el cas de Pau Mas, sí que s'ha conservat l'inventari *post-mortem* dels seus béns, entre els quals es trobaven diversos llibres, malgrat que lamentablement el notari no els anotà. Aquest inventari ens dona mostra de l'estatus social i econòmic d'un mestre de cases com Mas i Dordal, ja que tenia una casa arreglada, però sense cap luxe i, per exemple, no es trobava en ella cap joia ni molts objectes de valor⁶⁶⁷ (Arranz 1991:308).

Francesc Renart

El seguiment de la trajectòria de la família Renart ens mostra l'evolució professional i ascensió de molts professionals del camp de la construcció i l'arquitectura al llarg del segle XVIII a Barcelona, especialment a través de quatre figures: Francesc Renart (1723-1791) que entrà sense precedents a la professió; Josep Renart i Closes (1746-1824) qui a banda de les seves obres, redactà unes importants memòries professionals intitolades *Quincenarios*; Francesc Renart i Closes (1758-1816) amb una obra important, fou ajudant del seu pare i n'heretà una destacable biblioteca d'arquitectura; i per últim, Francesc Renart i Arús (1783-1853), fill de Josep i famós comediògraf i arquitecte prestigiós en el període 1830-1850.

Francesc Renart (1723-1791) va desenvolupar la seva formació com paleta al costat del mestre Joan Amill entre 1740 i 1744 i treballà com oficial fins al 1751 en què fou investit mestre per la Confaria de Mestres de Cases i Molers de Barcelona. Va intervenir en l'obra de Sant Agustí

⁶⁶⁷ AHPB, Anton Comelles (jove), *Testaments, inventaris i encants de 1804-1809*, fol. 188-195.

Nou amb contractes successius. També va participar en alguns dels grans contractes d'obra de la dècada de 1760 com la reforma de la Seca de Barcelona (1761), la construcció del Col·legi de Cirurgia (1761-1764), la construcció de la carretera de Madrid a França en els trams entre Barcelona i Esplugues del Llobregat (des de 1762), el pont de Molins de Rei (1763), l'habilitació del jardí botànic prop del Col·legi de Cirurgia (1765), o el camí nou a Vilafranca del Penedès (1765). A més, Francesc Renart va tenir nombrosos clients particulars, sobretot menestrals i comerciants de Barcelona que volien reparar, reedificar o construir es seus immobles (Arranz 1991:389). També Renart va participar en negocis aliens al seu. Per exemple, a partir de la seva participació en la companyia constructora del Col·legi de Cirurgia (en què també hi participaven Josep Ribes, Pere Armet, Onofre Ivern, Pau Planes i Deodat Casanoves, entre d'altres) i amb els beneficis obtinguts va adquirir diverses finques rústiques i urbanes que va reparar i millorar, augmentant el seu patrimoni immobiliari.

El testament de Renart és un document de gran interès, no només per tal de poder valorar el seu ascens social, sinó per tenir present la seva biblioteca i referents arquitectònics. Va fer testament el 10 de maig de 1785⁶⁶⁸ –malgrat que va morir el 6 o 7 de juny de 1791, i en ell es descriuen amb tot detall els llibres, eines i altres estris relacionats amb el seu ofici. La quantitat de llibres era considerable i entre ells es podien trobar tractats d'arquitectura francesos com d'Avilier, Jombert i Marot; tractadistes italians; l'*Arte y uso de Arquitectura de fra Lorenzo de San Nicolás*; i altres publicacions de matemàtiques i estereotomia (Arranz 2001:160-165).

Josep Renart i Closes

Va néixer el mes de novembre de 1746 a Barcelona i amb només 10 anys ja s'introduí en la professió paterna (Arranz 1991:390). Se sap no només per la documentació, sinó especialment a través de les seves memòries professionals que tractarem més endavant, que

⁶⁶⁸AHPB, Jacint Baramon, Manual de 1791, 158-159, 197-204, 239-243 (citat per Arranz 1991:398).

entre els 10 i els 16 anys treballà de manobre i aprenent al costat del seu pare en diverses obres, per exemple en el Col·legi de Cirurgia⁶⁶⁹, tal i com ell mateix explica:

“el edificio del colegio de cirugía, que está en Hospital General, es de arquitectura sencilla. Su diseño lo hizo D. Ventura Rodríguez, uno de los mejores arquitectos que había en la Academia de San Fernando, de la que era Director. Mi padre y otros hicieron la obra⁶⁷⁰. Yo tuve la gaveta o galleta de mezcla cuando el Marqués de la Mina puso la primera piedra cerca del año 1759”⁶⁷¹.

Als 16 anys, assolí el grau d'oficial fins als 26. Durant aquests deu anys, continuà de manera important amb la seva formació, ja que estava en contacte amb mestres de cases experimentats i podia perfeccionar l'ofici, va aprendre a dirigir equips de treballadors, a més de nocions de dibuix, matemàtiques, estereotomia, arquitectura i enginyeria civil i militar. Va adquirir aquests coneixements a la Real Academia de Matemàtiques i a les classes de matemàtiques de Tomàs Cerdà al Col·legi de Cordelles, tal com ell mateix especifica:

“A los veinte años, por las mañanas estudiaba Matemáticas con el Padre Cerdà, hacía diferentes planos, ya los de diseño y de lavar, de los que dan en la Academia de Ingenieros, ya en hacer diferentes planos de casas, como son las de la calles de San Pablo de los Agustinos y otras, ya en hacer diferentes planos de iglesias, como en las casas de deu que habitan los agustinos a una hora de Martorell, la iglesia de Palamós, también de los agustinos [...]”.

Renart tenia també una faceta docent, perquè tenia a casa una petita acadèmia on, sense cobrar, donava classes a més de 30 persones, ho explica ell mateix:

⁶⁶⁹ El Col·legi de Cirurgia de Barcelona fou construït entre 1761 i 1764 a partir d'un projecte de Ventura Rodríguez, com a inspector d'obra Pedro Martín Cermeño, qui delegà a Pedro Carlos Saliquet la direcció i a l'aparellador Joan Cherta la construcció, amb la col·laboració del mestre de cases Francesc Renart i el fuster Pere Armet.

⁶⁷⁰ Com hem vist anteriorment, Francesc Renart formava part de la companyia constructora del Col·legi de Cirurgia.

⁶⁷¹ BNC, Fons Renart, Segundo Quincenario.

“[...] en las noches estudiaba y enseñaba arquitectura, cortes de cantería, geometría i aritmética, a más de treinta personas, de hijos de maestros de casa, mancebos, o fadrins y aprenents [...] todo en balde”⁶⁷² (Garganté 2011:313).

També copià traces i plànols d'obres de gran nivell com els de Ventura Rodríguez (1718-1785) del Col·legi de Cirurgia, entre d'altres:

“[...] De los dieciséis años a los veinticuatro trabajaba a las tardes y por las mañanas estudiaba y hacer diferentes planos: planos de casas como son las de la calle de san Pablo, de los Agustinos, y otras, y diferentes planos de iglesias, como es la Casa de Déu que habitaban los agustinos a una hora de Martorell; de la iglesia de Palamós, también de agustinos, hice también sus planos; hice el perfil de la fachada que cierra el patio de san Agustín de Barcelona; hice la copia de una iglesia de Valencia; hice muchas mediciones de casas y cálculos de ellas, como son las del Palau que dan a la calle dels Escudellers y otras; concurrí a las mediciones y cálculos de la obra del camino y puente del Llobregat; copié los planos del Colegio de Cirugía. [...]”.

Josep Renart fou investit mestre el 13 de desembre de 1772, i apadrinat per Joan Soler i Faneca, aleshores amic de la família Renart. Un cop assolida la mestria, continuà amb la seva formació: llegint tots els llibres d'arquitectura al seu abast i familiaritzant-se amb l'arquitectura de Milizia i Palladio de qui era un gran seguidor, a més de Lucuze i la traducció de Muller de Sánchez Taramás, Ignasi March, Benet Bails o el pare Tosca (Montaner 1990:415). Sabem les obres que va dur a terme o en les que va participar a través d'ell mateix en les seves memòries amb bastant exactitud, malgrat una certa tendència a la hipèrbole:

“De los veinticuatro años a los treinta y tres continué en hacer mediciones y cálculos en el camino [de Vilafranca]; los tres primeros años, desde 24 a 27, trabajaba en las casas de dicha calle de san Pablo, en la de la esquina de la plaza de san Agustín inmediata al callejón, en la casa de las Beatas de san Agustín, en la casa de la Procura de san Agustín, en la casa de la Procura de san Jerónimo de la Murtra, que está en la calle baja de san Pedro, delante del convento de los

⁶⁷² BNC, Fons Renart, Primer Quincenario.

Agonizantes: de unas y otras hice los planos y las mediciones y cálculos de ellas, puesto que mi padre las tenía ajustadas a un tanto por cana de las hechuras solamente; hice diferentes visorios, levantar planos afuera y algunas mediciones de casas. A los 29 hice la herrería de Atarazanas; concluida ésta, hice la Contaduría; me cuidé seguidamente de hacer derribar las puertas de los portales de la Boquería, Escudellers, Portaferrixa y la de los Estudios, y la muralla y fundición que estaba desde la Portaferrixa a la puerta de la Boquería; de la piedra que se sacó de este derribo, especialmente la piedra labrada, me cuidé de empedrar la Herrería de Atarazanas. Me cuidé de hacer la cisterna de san Agustín y los cimientos de todo el rededor del claustro, que lo tenía mi padre ajustado a un tanto. Concurrí en la construcción de la “resclosa” de los molinos papeleros de Martorell. Hice los planos, perfiles y elevación del palacio, casa grande y puente que tengo en casa. Finalmente, durante este tiempo hice el papel de las reflexiones del puente del Lledoner, y el tiempo que me sobraba estudiaba.

De los 33 a los 63 que tengo, 29 años he estado en los reparos de la plaza de Barcelona; en los referidos años se construyeron muchas obras nuevas y se repararon otras de esta plaza [...] casi la mayor parte de este tiempo que he estado empleando en dichas obras no tan solamente he hecho de sobrestante interventor por parte de la Real Hacienda sino que en dichos ajustes he hecho el encargo de comisario, y algunas veces como fue en el cuartel de Atarazanas y otras obras, he hecho los encargos que eran propios de los señores ingenieros y maestros mayores, con acuerdo de los ingenieros. Sin embargo de cuidar de estos trabajos o ramo, tan súmamente crecido por la multitud de obras en los muchos edificios que hay en esta plaza, he cuidado digo, de diferentes comisiones de obras, he trabajado muchos planos y he hecho muchos visorios; como son, en punto de obras, las oficinas de la Controladuría de las Reales Atarazanas de esta plaza, las bóvedas tabicadas de las carboneras de la Herrería y la de la entrada de esta, el empedrado de dentro las Atarazanas inmediato a dicho arsenal; he hecho diferentes obras en los almacenes de dicho arsenal, como también he hecho muchas obras y proyectos en la Escuela Práctica de los Artilleros, vulgarmente dicha la [Eucata?]. Hice el proyecto del almacén grande para custodiar los útiles de ella. Hacer los proyectos y hacer las obras o poner en ejecución los pararrayos de los almacenes de pólvora de la falda de Montjuïc. He hecho la casa de al lado de los Trinitarios Descalzos, del cirujano de guardias walonas llamado Brinet. He hecho más de la

mitad de la casa de Famadas; la de don Baltasar Silvestre; la de Saperà, libretero; algunas en la fábrica de Rosàs. Asimismo en casa Plandolit y en su torre; las de la casa que habitábamos; la casa de la calle de n'Aroles; la casa de la torre de Sarrià; las minas del señor marqués de Cordelles de la torre de san Gervasio; la mina nueva de la torre de don Narciso de Plandolit; el empedrado de la iglesia del convento de san José; y otras. Me cuidé de la casa de Payas, del puente del Llobregat y del camino de la Roca de Droch en ausencia de mi hermano [...] Hice o copié los planos y perfiles de las dos direcciones de caminos con sus puentes, la una desde la Creu Coberta hasta Lleida; la otra, por donde pasa el camino en el día, por la parte de abajo, desde la Creu Coberta hasta Valencia. Hice los planos del palau como en el día se encuentra; hice diferentes planos y perfiles o proyectos de las casas de los capellanes, que se querían hacer nueve. Hice los planos de la sala de armas de las Atarazanas y su proyecto y cálculo del valor que tendría. Hice el proyecto con sus planos y perfiles, de dos tiglados diferentes que se querían hacer en las huertas de delante de la Herrería de Atarazanas; del camino que va a la puerta de santa Madrona. Hice los proyectos de los planos de la fábrica de Rosàs. Los planos que hicimos contigo: los de las casas de campo de don Anton Valls, los de la iglesia de Sants, los de la capilla del Beato Oriol, los de la casa de Roqué. Y he hecho muchas visuras y planos de tierras de fuera”⁶⁷³.

Com dèiem, i malgrat que la documentació confirma la majoria de les dades que Renart aporta en aquests espècie de Currículum Vitae que descriu al seu fill, hi ha una tendència a la exageració, no tant pel nombre de projectes que enumera ni que no participés en ells, sinó en esbrinar quines obres va projectar Renart i en quines només va participar o només executar. Arranz ja es feia ressò d'aquesta qüestió en tractar d'interpretar els termes “hacer”, “concurrir” o “cuidar”.

Les cites anteriors, són extretes de les memòries professionals que Josep Renart va escriure per al seu fill Francesc amb tota mena de recomanacions, consells i trucs que podien resultar-li útils en la seva feina i sobretot en la seva formació, com si fos una mena de tractadista

⁶⁷³ BNC, Fons Renart, Primer Quincenario.

amateur. Li assenyalava les qüestions més importants respecte als tractats d'arquitectura i descrivia allò que creia que només s'aprenia amb l'experiència i la pràctica i que un professional a punt de retirar-se i de molta edat podia transmetre al seu aprenent més important que era el seu fill, Francesc Renart i Arús, i facilitar-li el millor manual o llibre de consulta que pogués adquirir i gairebé fet a mida. Aquestes escrits s'anomenaren *Quincenarios*, ja que Josep Renart es proposà d'escriure'n un cada quinze dies durant uns mesos entre 1808 i 1810 i expressa el seu propòsit quan escriu "son las noticias que he podido adquirir a fuerza de trabajar, leer y practicar, y haber visto y observado; y hacer algunas obras en el discurso de más de cincuenta años que he corrido en estos trabajos y que he tratado y he practicado con hombres instruidos en las referidas arquitecturas"

Cal tenir present que els *Quincearios* eren un resum dels coneixements que tenien els mestres de cases de l'època i l'elit, i per tant estaven directament lligats amb el tradicional sistema gremial, però també introduïa una relació de la nova cultura científica, classicista i acadèmia que Renart, com altres, havia après amb els enginyers i la lectura de llibres moderns. Per aquest motiu, aquests textos se situen en estadi intermedi i contradictori, també en qüestió de transmissió de coneixements, ja que s'endinsa en la cultura il·lustrada i acadèmica, però transmesa segons els models gremials, que sobreviuen en el sentiment de privadesa familiar i que es fa evident quan Renart escriu:

"Ruega a Dios, hijo mío, que pueda concluir dicha obra referida a tu mayor educación, advirtiéndote que ésto es para tí, sin divulgarlo a ninguno, para que te puedan tener por más instruido..."⁶⁷⁴, o bé "no ho ensenyis a ningú... que qui vol peix, que es mul·li el cul"⁶⁷⁵ (Montaner 1990:397).

Renart va escriure sis *Quincenarios* que tractaven els temes que ell va considerar més importants, de la següent manera: el primer, escrit el 1809, exposa els coneixements que ha de

⁶⁷⁴ BNC, Fons Renart, Primer Quincenario.

⁶⁷⁵ BNC, Fons Renart, Carta n.18 de Josep Renart al seu fill.

tenir un arquitecte i llibres que ha de tenir o consultar per adquirir-los; el segon tracta la història de l'arquitectura i dels edificis moderns de Barcelona, sobretot els civils i palaus; en el tercer *Quincenario*, s'ocupa de les esglésies modernes de Barcelona, les cases de camp i els retaules; en el cas del quart, es tracten qüestions més tècniques com la construcció en els edificis; el cinquè, escrit ja al 1810 explica qüestions d'arquitectura militar, a partir d'una síntesi de les obres de Pedro de Lucuze i de la traducció de John Muller que va realitzar l'enginyer Sánchez Taramás; el sisè i darrer volum s'ocupa de l'arquitectura hidràulica, els camins i els passeigs (Montaner 1990:495-510).

Com hem pogut veure, Josep Renart va prendre part en diferents tipus d'obres, ja fossin esglésies com sant Agustí Nou al costat del seu pare, Santa Maria de Sants o la capella de sant Josep Oriol; edificis residencials com cases de lloguer i palaus; obres d'enginyers militars com la ferreria de les Drassanes, el magatzem amb parallamps del castell de Montjuïc o la carretera des de la Creu Coberta a Vilafranca del Penedès. Les relacions professionals més freqüents amb els enginyers militars és donaren especialment en el període entre 1779 i 1822, donat que Josep Renart tenia el càrrec de sobrestant major de les obres de fortificació de Barcelona i per tant, com altres mestres de cases barcelonins pertanyents a l'elit del gremi, havia assumit un càrrec administratiu i institucional d'importància.

Amb la profunditat dels seus coneixements i uns treball que s'anaven acostant a l'arquitectura més acadèmica, a més dels seus reconeixements socials, Renart va intentar obtenir el títol d'arquitecte acadèmic a la Real Academia de San Fernando de Madrid al juliol de 1778, en un examen on presentà un projecte de palau i un altre de port, però no ho aconseguí⁶⁷⁶.

En les recomanacions de Renart al seu fill es perceben els seus principals interessos i idees respecte a l'arquitectura i la construcció: “el dibujo de planos es totalmente necesario a los arquitectos civiles y militares, para demostrar sus proyectos y hacerlos poner en obra para

⁶⁷⁶ Martinell afirma que el va sol·licitar l'any 1778 però que no ho aconseguí (Martinell 1963 XII:107).

ejecutarlos, que sin éstos no puede ser”, on es pot veure la nova importància que per al mestres de cases estava assolint el dibuix. En relació a les tasques que ha de desenvolupar un aprenent en la seva formació enumera: “leer los más modernos libros quehan salido aprobados por alguna Academia”; “registrar planos, perfiles y elevaciones, hechos y aprovados por grandes hombres”; “mirar, registrar y medir los edificios que han hecho los grandes hombres”; “Y tener aplicación, meditando con profundidad lo que se lea, y en el caso que se encuentre dificultades, que no las puedas entender ni capir, en ningún modo te quedes con esta ignorancia, has de preguntar y aconsejarte con hombres grandes para que te saquen de tus dudas”⁶⁷⁷.

Pel que fa a la seva concepció de l’arquitectura, emprà molt sovint els arguments “comodidad, conveniencia y economía” (Montaner 1990:412) i no ens ha d’estranyar que un dels seus referents sigui Milizia⁶⁷⁸ de qui opinava el següent:

“Este insigne autor ha sido el hombre que ha filosofado toda la arquitectura civil del modo más elegante, sutil e ingenioso, haciéndonos ver muy palpablemente el buen gusto y el mal gusto de la arquitectura, los defectos que se han cometido en ella, discerniendo lo bueno y lo malo [...] Verdad es que de algunas de sus máximas, que parecen muy bien fundadas, se puede uno separar de ellas sin faltar en esto al buen gusto de la arquitectura” (Arranz 1991:391).

En definitiva, Renart estava especialment interessat en Milizia perquè defensava el principi que cada element constructiu s’ha de justificar i explicar racionalment, i en va aplicar parcial les derivacions d’aquest principi:

“Consiste todo primor de la arquitectura en una ajustada disposición y simetría de las partes que componen una fábrica de que sin duda se origina su majestad y hermosura las que debe

⁶⁷⁷ BNC, Fons Renart, Primer Quincenario.

⁶⁷⁸ El seu profund coneixement de l’obra de Milizia es devia probablement a les relacions d’aquest autor amb el cercle cultural espanyol a Roma, encapçalat per l’ambaixador d’Espanya Jose Nicolás de Azara (Garganté 2011:316). Per a més informació, veure la tesi doctoral d’Esther García Portugués (2007) sobre aquest personatge i la seva influència sobre l’àmbit artístic català.

preocupar al arquitecto en sus obras, ajustándose en aquellas leyes, observadas por los antiguos y los modernos”⁶⁷⁹.

Els seus comentaris sobre aquest assumpte també s’aplicaren a exemples concrets barcelonins, com per exemple en el cas de la construcció de la Casa de Caritat:

“Es obra hecha a todo gasto, que por estas casas no es menester hacer estas especias de obras tan hermosas; se han de hacer ellas según su fin que están dedicadas y demostrando la pobreza de la casa”⁶⁸⁰.

En aquest sentit, Renart entenia la tríada vitruviana com una gradació: *utilitas*, *firmitas* i *venustas*, i afirmava:

“qué le servirá a un arquitecto que el edificio que ha hecho sea hermoso si su distribución o comodidad del edificio no es suficiente y cómodo para el señor o señores o empleados que han de habitar”⁶⁸¹.

També en feia referència en tractar els sistemes constructius:

“[...] de la buena construcción de los cimientos depende siempre la firmeza y duración de la obra”⁶⁸², o bé “La grande importancia que les es estar bien instruido a un arquitecto en levantar planos, saber tirar nivelaciones, y hacer cálculos para proyectar, construir y sacar el avance o valor que pueden tener sus obras que ha de hacer [...] como también indagar a que parajes están los materiales y el valor que tendrán de extraerse de donde están y transportarse a dicha obra, y el número de cada especie que se necesita de ellos y los jornales que se necesitan para emplearlos en dichas obras”⁶⁸³.

⁶⁷⁹ BNC, Fons Renart, Segundo Quincenario.

⁶⁸⁰ BNC, Fons Renart, lligall XVIII (3), (citat per Garganté 2011:316).

⁶⁸¹ BNC, Fons Renart, Segundo Quincenario.

⁶⁸² BNC, Fons Renart, Cuarto Quincenario.

⁶⁸³ BNC, Fons Renart, Carta n.19 de Josep Renart al seu fill.

Renart recomanava especialment al seu fill que anés a veure tota mena d'obres per poder aprendre d'aspectes tècnics i pràctics:

“También es bueno para saber tirar algunas cuando conviene, con las condiciones, artículos correspondientes y estar enterado del precio que tienen los jornales, materiales, en el país que se han de hacer las obras, y las obras que puede hacer un albañil, peón, cantero, picapedrero, carpintero y demás oficios”⁶⁸⁴.

Entre les obres i els edificis que calia veure per formar-se, no només es trobaven exemples moderns, sinó també les grans obres d'altres èpoques, destacant el gran respecte que Renart tenia pel gòtic, com Soler i Faneca o Celles:

“[...] mirar y observar obras hechas tanto de lo antiguo, como del gusto gótico, y asimismo moderno. Todo esto en obras y libros acreditados y modernos, especialmente aquellos que son aprobados por alguna academia”⁶⁸⁵. O també “la arquitectura gótica resulta tan sólida que cuando llega el caso deshacer esta obra para aplicación de otras ideas y fines, se han de deshacer con masa y cuñas, y muchas veces con barricadas a fuego”⁶⁸⁶.

En altres casos però, no es planteja l'interès que poden tenir algunes obres més recents, tal i com succeeix amb els retaules i reproduïx orientacions de la Real Academia de San Fernando:

“los retablos es mejor hacerlos de mármol, o piedra labrada, y de maones o de obra cocida, y hacerlos lo más ligeros que se puede, sin cargarlos de demasiados adornos, porque nada hace más bueno en esta especie de obras, que las columnas y después de ellas las pilastras”⁶⁸⁷.

Segons les seves idees arquitectòniques, expressades per ella mateix en els *Quincenarios*, com per les obres que va dur a terme, podem interpretar quina era la bibliografia bàsica que

⁶⁸⁴ BNC, Fons Renart, Primer Quincenario.

⁶⁸⁵ BNC, Fons Renart, Primer Quincenario.

⁶⁸⁶ BNC, Fons Renart, Segundo Quincenario.

⁶⁸⁷ BNC, Fons Renart, Tercer Quincenario.

emprava Josep Renart i que queda confirmada a través de la seva biblioteca, comparable a la de Soler i Faneca o Andreu Bosch. Es fa evident una influència molt important en la vessant tècnica dels tractats francesos, sobretot pel que fa a l'estereotomia, a més dels models de guix que també tenia. També tenia exemplars destacats d'enginyeria civil, hidràulica i militar, i en aquest sentit no podem oblidar que ocupava el càrrec de sobrestant major de les obres de fortificació de Barcelona. A més, s'hi poden trobar edicions de Vitruvi, Vignola, Palladio o Scamozzi que solien ser franceses o espanyoles seguint edicions franceses anteriors com en el cas de Perrault. Renart també hi conservava traces d'edificis de referència, no només de la ciutat, sinó especialment dels models més importants i citats com eren san Lorenzo del Escorial, el Palau Reial de Madrid i el Palau de Caserta.

Després d'escriure els *Quincenarios*, que podríem considerar també la seva autobiografia, se'n tenen poques notícies, ja que probablement va dur a terme escassos projectes, tret de mantenir el seu càrrec de sobrestant major de les obres de fortificació de la plaça de Barcelona fins a la seva mort l'any 1824⁶⁸⁸.

Josep Ribes i Margarit

Ribes va néixer entre 1726 i 1728, fou investit mestre de cases el 1746 o 47 i morí a finals de 1803 o inicis de 1804 (Arranz 1991:402). Pertanyia a un llinatge de mestres de cases i es féu càrrec de l'empresa familiar a partir de 1751. Gràcies a les dues llibretes de comptes que es conserven a l'AHCB⁶⁸⁹ es poden reconstruir les seves activitats entre 1753 i 1787, com també per exemple qui eren els seus principals clients com els ducs de Medinaceli per a qui Ribes va realitzar gran quantitat de treballs, o el duc de Sessa.

Precisament aquest darrer encàrrec fou el que va permetre a Ribes demostrar els seus interessos i destresa en la projecció d'edificis. La Casa Sessa, fou encarregada pel duc de Sessa,

⁶⁸⁸ AHPB, notari Joan Plana i Maura, *Manual de 1824*, fol. 17-21.

⁶⁸⁹ AHCB, Patrimonial, V, 17-18.

i construïda entre 1772 i 1778, però abans que fos acabada la va vendre al banquer i noble frances Jean Alexandre de Larrard o Torja de la Claverie, cònsol de Dinamarca (Bonet 1925). L'edifici donava a tres carrers (de la Mercè, de la Plata i Ample) i tenia tres façanes importants a l'entorn d'un gran pati. També hi intervingué en l'obra Joan Soler i Faneca a més d'altres artesans i especialistes. Malgrat que en la pràctica de l'obra la fusteria prevista per Armet fou simplificada respecte al projecte, la solució resulta molt barroca en el portal i balcó i en la seva decoració (Montaner 1990:395). Les semblances amb el palau de la Virreina són clares, probablement per estar en contacte amb eles mateixes fonts escrites però també pel mateix ambient artístic⁶⁹⁰.

Josep Ribes construí un gran nombre de cases grans, palaus i torres de la classe aristocràtica, però també tingué clients de diverses comunitats religioses, entitats benèfiques i un gran nombres de menestrals, comerciants i professionals liberals⁶⁹¹. Com altres col·legues es va interessar per els contractes d'obres públiques i fortificació que atorgava la Intendència de Catalunya i l'Ajuntament de la ciutat i participà en algunes subhastes públiques però no n'aconseguí mai cap. Tot i això, va intervenir en alguna com a soci dels adjudicatariis, com en el cas de l'obra del Col·legi de Cirurgia en què Ribes va subscriure una novena part del capital social de la companyia constructora. Malgrat que Ribes no va intervenir directament en les obres, sí que va enviar els seus aprenents en els períodes en què ell no els podia ocupar i d'aquesta manera l'obra avançava, ells estaven enfeinats i es formaven en una de les obres més importants de l'època a Barcelona.

⁶⁹⁰ Recordem que Ribes va tenir contacte amb els enginyers militars en diversos assentaments i va tenir accés directe a les seves traces, com en el cas del Col·legi de Cirurgia, igual que Josep Ausich, qui també participà en aquesta obra com a soci de l'assentament. A més, cal tenir en compte la intervenció de Manuel Amat i Junyent, militar i envoltat per alguns dels millors enginyers del moment pel seu interès per aquesta disciplina, en el disseny de la seva casa gran.

⁶⁹¹ Un exemple remarcable és la casa de veïns que construí per l'argenter Rafael Solà l'any 1774 al carrer Basea i Joan de Montjuïc i que combinava diversos models d'habitatge en un sol immoble: botigues a la planta baixa i entresols com tallers artesanals amb habitatge annex, un habitatge de classe mitjana o menestral al primer pis i una part dels entresols, habitatges de classes populars del segon al quart pis i unes instal·lacions manufactureres o fàbrica al quart pis.

A banda de les seves activitats professionals en l'àmbit de la construcció, Ribes també participà en altres negocis, com la participació en una companyia que creà una fàbrica d'indianes, i fins i tot en companyies adjudicatàries de proveïments urbans i d'arrendaments d'impostos, ja fossin de neu, el "pes del rei", el "rastros" o "territorio estrecho", comerç del bestiar, la lleuda o el comerç amb productes colonials (sucre, cacau i plantes de tints). A més, va ampliar el seu patrimoni immobiliari amb la compra de diverses finques rústiques i urbanes a Barcelona i rodalies. Aquestes activitats li van reportar una riquesa i projecció social que li van permetre assolir càrrecs com el d'alcalde de barri o amb el seu nomenament com a tresorer de la Comissió d'obsequis creada per organitzar les festes en honor a Carles IV⁶⁹².

Sembla evident per tot l'anteriorment descrit que Josep Ribes formava part de l'elit del Gremi de Mestres de Cases, però no per aquest motiu trencà les seves relacions amb al gremi, sinó tot el contrari ja que tenia un lloc preeminent dins la corporació i hi ostentà diversos càrrecs fins l'any 1796.

Joan Soler i Faneca

Soler fou l'integran de l'elit del Gremi de Mestres de Cases que més s'ha tractat per part de la historiografia, malgrat que encara no se li ha dedicat estudi monogràfic. Tot i això, és l'únic professional d'aquest cercle que fins fa poques dècades apareixia en els llibres d'història de l'art. La seva fortuna, tot i que era merescuda, es deu a que era l'únic dels artífexs d'aquest cercle que apareixia en el llibre de Llaguno i Cean Bermúdez (1829 IV:329-330) que van transcriure la informació que el seu fill Tomàs Soler i Ferrer (1755?-1834) els envià.

Soler i Faneca va néixer a Barcelona l'11 de març de 1731, fill menor del mestre de cases Joan Soler, i va morir a la mateixa ciutat el 28 de gener de 1794. Segons Llaguno, havia estudiat

⁶⁹² AHPB, Notari Anton Comelles (menor), Manual 1801-1802, fol. 350-351 (citat per Arranz 1991:412).

humanitats i filosofia⁶⁹³ i també matemàtiques amb l'enginyer Joan Escofet⁶⁹⁴, de manera que cal relacionar la seva formació amb la proximitat als enginyers militars i a la Reial Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona. El 30 de novembre de 1751, va rebre el grau de fadrí i l'any següent fou investit mestre.

En un pla més personal, però amb implicacions directes en l'àmbit laboral, Soler va contraure matrimoni al juliol de 1755 amb Francesca Ferrer, filla de Tomàs Ferrer i Torra, procurador i agent fiscal de la Cúria del Corregidor o Tribunal Reial Ordinari⁶⁹⁵. Aquest casament desigual pel que fa al nivell social dels nuvis, va afavorir la carrera de Soler per influència del seu sogre, i que probablement li suposà el nomenament com Mestre d'Obres de la Batllia i de la Intendència de Catalunya. Aquest càrrec fins a 1761 havia estat ocupat per Josep Martí i Amat, fou desdoblant a la seva mort davant les disputes entre ambdues institucions. Per aquest motiu, l'Audiència nomenà Joan Garrido i Bertran⁶⁹⁶, mentre que la Intendència nomenà Soler i Faneca. Aquest càrrec tenia un camp de presa de decisions molt limitat, ja que només li corresponien les tasques de manteniment dels edificis que ocupava la institució, la taxació d'immobles i peritatges per als seus superiors o la redacció dels plecs de condicions dels

⁶⁹³ Arranz posa en dubte aquesta afirmació, ja que mestres de cases i fusters procedents de famílies amb nivells adquisitius més alts no podien permetre's aquesta educació pels seus fills i es veien obligats a posar-los a treballar als 10 o 12 anys. A més, en la biblioteca de Soler no hi constava cap llibre clàssic, llatí o grec, ni cap llibre de gramàtica, filosofia o retòrica. Sembla evident pel seu origen que Soler i Faneca no gaudia d'una posició tan privilegiada com la d'Andreu Bosch o Josep Ribes i Margarit, o inclús tampoc comparable amb la de Mas i Dordal (Garganté 2008:243).

⁶⁹⁴ Joan Baptista Escofet i Palau fou un enginyer militar nascut a Cadaqués l'any 1720 i va morir més tard de 1793. Va participar de les campanyes d'Itàlia, a més dirigir a partir de 1762 del tram de Barcelona a Lleida de la carretera de Madrid a França. Durant la Guerra Gran de 1793 va reorganitzar el sometent i dirigí les operacions de l'exèrcit. Va ser membre de l'Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona i de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de la mateixa ciutat (Arranz 1991:150). Fou alumne de la Reial Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona i professor d'aquesta durant alguns anys (*Academia de Matemáticas...*2004:59); a més, participà de la formació d'alguns mestres de cases barcelonins.

⁶⁹⁵ ACA, Audiència, reg. 547, fol. 110-111 (citat anteriorment per Arranz 1991:453).

⁶⁹⁶ Joan Garrido (1724-1790 o 1792) va ser mestre de cases, continuant amb l'ofici dels seus predecessors, ja que era fill del mestre de cases Joan Garrido (1689-1739) i nebot de Pere Bertran i Pahissa (?- 1782), i per tant part de l'elit barcelonina, que ascendí econòmic i professionalment a través dels assentaments i altres negocis aliens al seu ofici (Arranz 1991:202).

contractes de grans obres⁶⁹⁷. Tant Moreu-Rey (1951:361-362) com Arranz (1991:489) coincideixen en què Soler i Faneca era un home ambiciós i inconformista, d'una personalitat molt forta i bastant vanitós, i per aquest motiu es va esforçar per ampliar les seves funcions. Una mostra d'aquest caràcter és que, disconforme amb les atribucions del seu càrrec, insistia en ser designat “mestre d'obres del rei”, malgrat no tenir títol d'arquitecte acadèmic de la Real Academia de San Fernando, o bé que estigués relacionat en diverses ocasions en intrigues per aconseguir ascensos (Garganté 2008:244). Garganté interpreta a través de la documentació que Soler era un home preocupat per fer bé la seva feina, malgrat les dificultats econòmiques i materials en què es trobava. El seu cas és paradigmàtic d'aquesta elit: un mestre de cases, de formació gremial en contacte amb els enginyers militars per a la millora de la seva formació i que, sense títol oficial d'arquitecte, va assolir els nivells dels més sol·licitats i la direcció de les obres més destacades del moment, a més de participar en negocis aliens a la construcció com en el cas de la companyia que al 1774 subministrà 12.000 faixines i 500 gabions a l'exèrcit o en la inversió de la fàbrica d'indianes del seu gendre Josep Olsina (Garganté 2008:248-250).

Soler i Faneca tenia més i millors llibres que els seus col·legues en aquells anys, arribant a crear una excel·lent biblioteca professional, que constava de 125 volums corresponents a uns 60 títols i de la qual en tenim constància mitjançant l'inventari *post-mortem* realitzat al febrer-març de 1794⁶⁹⁸. Hi tenia gran quantitat de tractadistes italians com quatre edicions de Vignola, Serlio, Palladio, Bibiena i Guarino Guarini. També de francesos com Blondel, d'Avilier, Jombert, Le Clerc, Fourneau, Errard, Chambray, edició de Vitruvi madrilenya segons Perrault o la *Bibliothèque portative d'architecture élémentaire à l'usage des artistes* en quatre volums (1764-1766) que resumia i adaptava al classicisme francès els tractats de Vignola, Palladio i Scamozzi. Respecte els tractadistes espanyols, faltava Lorenzo de San

⁶⁹⁷ Per exemple va redactar els plecs per a les obres i reparació del Rec Comtal al 1766 o de l'empedrament dels voltants de la Duana el 1767.

⁶⁹⁸ AHPB, Notari Francesc Joan Elias i Bosch, *Testaments, codicils, inventaris i encants de 1792 a 1794*, fol. 318-324 (citats per Arranz 1991:449-450).

Nicolás, però s'hi trobaven Juan de Torija o Agustín Bruno Zaragoza. Entre els llibres de matemàtiques pures, dos manuscrits de geometria, una edició d'Euclides, el pare Tosca, Baïls, Tomàs Cerdà i Jorge Juan. Soler estava especialment interessat per l'estereotomia i per aquest motiu tenia obres de De la Rue, Derand i Frézier. L'enginyeria civil i militar estava representada per Belidor, Gautier, Lucuze i l'edició de Muller de Sánchez Taramás. A banda, Soler també posseïa llibres d'altres disciplines com diccionaris, les *Memorias* de Capmany – regal de la Junta de Comerç-, *Anales de Cataluña* de Feliu de la Peña, quatre llibres de devocions i un tractat d'ètica. Observant les biblioteques dels mestres de cases barcelonins es pot veure com la influència francesa en l'arquitectura anava creixent al llarg del segle, en detriment de la influència italiana secular, malgrat que continuava tenint un paper important. En el cas de Soler, es percep a més un caràcter molt pragmàtic, ja que no hi ha llibres que plantegin problemes teòrics com Milizia, ni crítica d'art com Ponz, com tampoc hi ha lloc per a l'oci.

Pel que fa a les seves obres, Soler i Faneca destaca especialment l'edifici de Llotja, de la qual dirigí les obres de reforma i ampliació, inicialment com a contractista entre 1770 i 1772 i posteriorment com projectista i director entre 1772 i 1794, any de la seva mort, un encàrrec de la Junta de Comerç, però sota l'auspici de l'Intendent Castaños⁶⁹⁹. També va treballar en el projecte del canal d'Urgell, en el Palau Sessa, en el projecte del canal Reus-port de Salou, en el Palau March de Reus de la Rambla, en les obres de defensa del port de Barcelona, i en la carretera Barcelona-Madrid. En ocasions, s'ha dubtat de la seva participació en aquests projectes, bé per la seva falta de titulació com arquitecte acadèmic, bé perquè algunes obres eren competència dels enginyers, o perquè la documentació resulta confusa en l'aparició de diversos noms de mestres de cases en una mateixa obra. Cal tenir en compte però, la doble vessant professional de Soler i Faneca com a empresari constructor i per tant en l'obra faria

⁶⁹⁹ Ens ocuparem extensament del projecte i les obres de Llotja en el Bloc 3, en tractar les reformes i noves construccions de la ciutat.

funcions de gestió i coordinació dels treballadors, materials, etc.; i la segona vessant com a projectista, és a dir, pròpiament l'arquitecte. Pel que fa a problema de competències, Soler treballaria en aquests projectes com empresari a les ordres d'un enginyer militar, a la manera dels contractes d'assentaments, mentre que en el cas del canal de Reus treballaria com a projectista, donat que es tractava d'una iniciativa privada dels comerciants de la ciutat com els Bofarull o els March (Garganté 2011:326).

Com estem veient a través de diversos exemples, molts Mestres de Cases que conformaven aquesta elit tenien càrrecs públics i gaudien de facilitats per relacionar-se amb administradors borbònics, enginyers militars i classes altes. Soler va rebre gran aportació tècnica i formal dels enginyers, grans coneixements tècnics, matemàtics i d'estereotomia a més de topografia agrimensura, hidràulica i fortificació per poder intervenir en obres civils, militars o hidràuliques. És exemple de la refonamentació disciplinària iniciada (Montaner 1990:369). En aquest procés de reestructuració, l'elit del gremi de mestres de cases i molers van fer a la pràctica d'arquitectes de transició, amb algunes restes de l'estructura gremial encara vigent.

II. Artífexs més destacats

Antoni Feu

A continuació presentem un altre exemple d'artista que es mantingué en l'àmbit gremial, però que aquesta decisió no li suposà quedar-se sense encàrrecs, tal i com ja hem exposat respecte a Francesc Pla. Es tracta d'un pintor desconegut i caigut en l'oblit, malgrat que per les seves esporàdiques aparicions en la documentació de l'època sembla va desenvolupar un notable rol en la pintura barcelonina de finals del segle XVIII, també referent a les pintures murals tot i la falta d'atribucions al pintor. Antoni Feu Palau, probablement fill del també pintor Joaquim Feu –cònsol primer del Col·legi de Pintors-, fou batejat l'1 de novembre de 1740. Apareix com a testimoni a les actes del Col·legi el 19 de febrer de 1764 i ingressà en ell

el 18 de juliol de 1781 apadrinat per Josep Vinyals amb un quadre de l'Anunciació. L'any 1782 va declarar haver liquidat tots els seus tractes i companyies amb Josep Vinyals (Alcolea 1959 I:68), qui molt probablement fou el seu mestre. Se'l considerava pintor d'escenografies ja que es té constància documental que va treballar juntament amb Gabriel Planella, Pere Bofill i Francesc Planas en diversos treballs pictòrics que realitzaren a les ordres de Francesc Xuriach per a l'òpera d'Alfieri *Giulio Sabino*, que s'estrenà el 4 de novembre de 1783 al Teatre de la Santa Creu⁷⁰⁰. El 10 de setembre de 1787 va cobrar per les feines realitzades a casa del cerer Miquel Valldejuli, sota les ordres de Deodat Casanovas com a contractista. Se sap d'ell a més que l'any 1797 sol·licità una plaça de Tinent de Director a l'Escola Gratuïta de Dibuix en el ball de càrrecs produït per la mort sobtada de Pasqual Pere Moles i que no se li va concedir⁷⁰¹. Se'l situa a més residint al carrer del Carme el 1787, a la plaça Cucurulla número 3 entre 1799 i 1801 (Ràfols 1951 II:428) i al carrer de la Palla, en el segon pis de la casa de l'impressor Francisco Surià entre 1802 i 1808 (Alcolea 1959: 69).

Feu va pintar entre 1790-1791 la casa d'Erasme de Gònima a Sant Feliu de Llobregat, en què destaca el saló central de 22x 6 metres i uns 4 metres d'alçada, decorat amb 20 quadres en grisalla representant la història de Josep⁷⁰². Segons Imbert, sembla que Feu s'inspirà en uns gravats que apareixen en una Bíblia del segle XVI editada a Lió (Imbert 1952:65-66). Feu realitzà altres treballs per Gònima dels quals tenim constància per pagament a compte del 17 de juliol de 1796⁷⁰³ que ascendeix a un total de 750 lliures de les quals ja n'havia rebut 300 que són descomptades, sense poder identificar-se si es tractava de la Casa del carrer del Carme, de Sant Feliu de Llobregat o de la plaça de Santa Anna.

⁷⁰⁰ AHCB, Caixes del Teatre, Pintors (Citat per Alcolea 1959 II:146)

⁷⁰¹ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1797, fol. 302.

⁷⁰² BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/3.

⁷⁰³ BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/3

Feu va morir en un data posterior a 1805, ja que en aquell any, a l'edat de 65 anys, se'l documenta en una procura al costat de Francesc Pla "el Vigatà" i Manuel Lacoma, on consten com professors de pintura residents a Barcelona⁷⁰⁴.

Marià Illa

Presentem aquí un segon exemple d'un pintor acadèmic, seguint l'estela de Pere Pau Montaña. Es tracta d'un pintor valencià, del qual en tenim notícia dels seus treballs professionals per primera vegada l'any 1772 quan participà en els exercicis de premis de pintura a la primera classe de l'Academia de San Fernando, a Madrid⁷⁰⁵. Un cop a Barcelona es casà el 22 d'abril de 1775 amb Jerònima Verdaguer⁷⁰⁶ i el 12 de juny del mateix any va presentar-se a les oposicions per una plaça de tinent de director a la recent inaugurada Escola Gratuïta de Dibuix; oposicions que va guanyar, juntament amb Pere Pau Montaña, passant per davant d'altres candidats com per exemple Francesc Pla⁷⁰⁷. Sembla que havia treballat a la institució tres mesos abans de ser nomenat i per aquest motiu sol·licità a la Junta que se li remunerés aquest període de treball el 14 de desembre⁷⁰⁸. A causa de la gran volum de treball que suposava l'alt nombre d'alumnes a l'Escola, el 21 de agosto de 1777 va sol·licitar una gratificación que li fou concedida de 40 pesos, 128 quarts⁷⁰⁹. El 5 d'octubre de 1777, Illa fou nomenat, juntament amb Pere Pau Montaña, acadèmic de mèrit de la Real Academia de San Carlos de València⁷¹⁰. El 2 d'octubre de 1783 sol·licità al la Junta de Comerç que per motius

⁷⁰⁴ AHPB, José Antonio Catà i Palahí, man. 1805, p.93.

⁷⁰⁵ AASF, Distribución premios, 5 juliol 1772, fol. 37 (citat per Alcolea 1959 II:92).

⁷⁰⁶ ACB, Sposalles, 1774-1776, fol. 92 (citat per Alcolea 1959 II:92).

⁷⁰⁷ BNC, AJC, Llibre d'Acords 1774-1775, 5, fol. 281 i 291 (transcrit per Ruiz Ortega 2000:371).

⁷⁰⁸ BNC, AJC, Llibre d'Acords 1774-1775, fol. 414 (citat per Alcolea 1959 II:92).

⁷⁰⁹ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1776-1777, fol. 358 i 366.

⁷¹⁰ ARASCV, Libro I de Acuerdos en limpio de las Juntas Ordinarias de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1767-1786. Sign. 2 i ARASCV, Libro de Individuos de la Real Academia de Bellas Artes desde su creación hasta 1849. Sign. 120.

de salut es nomenés un substitut fins a la sevs millora, cedint-li el seu sou⁷¹¹; se li va concedir la baixa però no es determinà qui el substituiria.

L'any 1784 comprà tres cases contigües al carrer de Llàstics per 2.716 lliures, 13 sous i 4 diners⁷¹², però hi ha constància que residia al carrer de Sant Pere més Baix l'any 1787⁷¹³. El seu retorn a l'Escola es va fer esperar, ja que el 23 de novembre de 1801, un cop la seva salut s'havia restablert, sol·licità a la Junta que se'l tingués en compte per ocupar la primera vacant que es donés⁷¹⁴. Amb la mort de Pere Pau Montaña a finals de novembre de 1803, demanà que se'l tingués present, tot i que sembla que la Junta en feu cas omís, ja que no consta entre els professors que posteriorment estaven en actiu a l'Escola⁷¹⁵.

Pel que fa a les seves obres, va realitzar un quadre de *l'Educació de la Verge*, un retrat de l'Intendent Juan Manuel de Indart i també de Juan Felipe Castaños copiat del que havia fet Mengs⁷¹⁶, tots tres conservats a la Reia Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Fontbona-Durá 1999:46). D'altra banda, també va fer una *Immaculada* conservada a la Real Academia de San Fernando; diverses pintures avui perdudes a la capella de Sant Ramon de Penyafort de església del convent de Santa Caterina; uns dibuixos per gravar de *Sant Restitut*, venerat a l'església de Sant Miquel o de *Sant Josep Oriol curant el tolit Vergant*, gravat per Josep Coromines -deixeble de Pasqual Pere Moles- dedicat a l'Intendent Blas de Azanza; i d'uns passaports del Principat (Alcolea 1959 II:94).

Sembla que Marià Illa fou l'autor de les pintures que decoren el gran saló de la casa d'Erasme de Gònima al carrer del Carme i que havien estat anteriorment atribuïdes a Josep Flaugier, qui també havia treballat pel fabricant, segons afirmava Raimon Casellas "Según la tradición conservada en familia Erasmo, las pinturas del gran salón de Estado de aquella casa son

⁷¹¹ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1782-1783, p. 366 (citat per Alcolea 1959 II:93).

⁷¹² AHPB not. Jaume Morelló, man. 1783-1784, fol. 169 vº (citat per Alcolea 1959 II:93).

⁷¹³ AHCB, Gremis, Cadastre, fulls de personal, 1787 (citat per Alcolea 1959 II:93).

⁷¹⁴ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1801, fol. 255 (citat per Alcolea 1959 II:93).

⁷¹⁵ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1803, fol. 268 (citat per Alcolea 1959 II:93).

⁷¹⁶ "En el Museu provincial de Barcelona, s'hi conserva o s'hi ha conservat durant molts anys, les seves pintures *L'educació de la Verge y dos retratos*", BNC, Fons Casellas, Ms. 5240 / 46 [Doc. 5].

debidas al pincel de Illa. Representan la historia de David, ofreciendo la curiosa particularidad de que la indumentaria, el mobiliario y accesorios son enteramente romanos, tal como se entendia la arqueología romana en aquellos días del siglo pasado”⁷¹⁷.

En dos rebuts de 1795 i 1805 Illa esmenta els treballs fets en les diverses propietats que Gònima tenia i esmenta la “història de l’home feliç”⁷¹⁸ que, juntament amb Subirana hem identificat com una clara referència al rei David, tema representat en el saló (Subirana Rebull-Vallugera 2015). L’existència dels altres comptes i els treballs en ells detallats, ens fan pensar que Gònima demanà a Illa, no només alguns encàrrecs nous i d’importància com veurem a continuació, sinó que el va portar per restaurar les pintures del saló principal, la de les pintures del menjador, fet que ens porta a pensar que la identificació que Casellas féu atribuint-les a Flaugier pot ser incorrecta i que l’autoria de les pintures del menjador també pertanyia a Marià Illa. Altres documents recolzarien aquesta teoria, en primer lloc per l’existència d’un rebut de 1.000 lliures que no especifica cap concepte, cobrat en 6 de novembre de 1792; cal tenir en compte que la quantitat cobrada és molt important per a un pintor de l’època i probablement hauria de correspondre a molts treballs –que en aquest cas no s’especificarien- o a un conjunt. En segon lloc, uns altres comptes, en aquest cas de 1795, que ascendien a 495 lliures, una quantitat considerable per als treballs d’un pintor. Per últim, un altre compte de 1805 de 105 duros exposa els treballs realitzats per Illa, on destacaven⁷¹⁹, en què destacaven la pintura de la xemeneia amb una imatge de Vulcà d’acord amb la iconografia de la sala amb els déus de l’Olimp creant una coherència amb el programa.

L’any 1806 presentà un compte per un biombo per posar davant l’escalfapanxes, per adobar el que estava esborrat de les pintures del menjador i per adobar els fragments espatllats dels

⁷¹⁷ BNC, Fons Casellas, Ms. 5240 / 46 [Doc. 4].

⁷¹⁸ BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/2.

⁷¹⁹ BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/3.

arrambadors de la “ystoria del hombre felis” per 22 duros⁷²⁰; l’última notícia que tenim del pintor és precisament la intervenció que realitzà en la casa de Gònima al carrer del Carme ornamentant la façana amb pintures sobre llenç fetes amb motiu de les celebracions per la beatificació de Sant Josep Oriol entre el 6 al 23 de juny de 1807 (Alcolea 1959 II:94), treballs pels quals presentà els comptes l’1 d’abril de 1808 on s’indica que el programa consistia en nou escenes de la vida del beat en baixos relleus i sis estàtues que al·ludien a les seves Virtuts per 135 duros, en la plaça de Santa Anna⁷²¹, i no pas al carrer del Carme com indicava Alcolea.

Pasqual Pere Moles i Corones

Pasqual Pere Moles i Corones (1741-1797) nasqué a València, fill d’un llibreter, en el si d’una família de pocs recursos econòmics, però de cert nivell cultural, probablement relacionat amb el seu ofici (Subirana Rebull 1990:55). Subirana opina que deuria ser un home de temperament impulsiu i perseverant per qui el seu estatus social no fou un obstacle a l’hora d’esdevenir un bon gravador. Sembla que es va marcar etapes amb objectius a curt termini com a passos necessaris per assolir la seva meta principal, la més alta en el seu ofici: en primer lloc, gràcies a la qualitat del seu treball demanà la titulació acadèmica a l’Academia de San Fernando que li fou concedida i de seguida sol·licità a la Junta de Comerç una pensió de tres anys -que finalment fou de vuit-, ja que aquesta era potser la seva única possibilitat de poder anar a París a formar-se, encara que el preu fos molt alt, ja que la pensió comportava tornar a Barcelona a exercir de professor de gravat, enlloc de quedar-se a París on potser podria haver estat un artista de primer nivell.

Moles inicià la seva formació als deu anys a València amb lliçons de dibuix i pintura de la mà del pintor Josep Vergara (1726-1799) qui, juntament amb el seu germà Ignasi, impulsà l’Academia de San Carlos de la ciutat -inicialment de Santa Bàrbara-. És probable que Moles

⁷²⁰ BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/3.

⁷²¹ BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/3.

assistís a classes de l'acadèmia que tenien els germans Vergara i que posteriorment es traslladés a Sogorb, on es formà en el dibuix a l'escola de Josep Camarón Boronat (1730-1803). Més endavant, en el seu retorn a València, a banda de la pintura, es dedicà al gravat, iniciant-se amb el treball amb buril i prenent classes amb Vicent Galcerán amb qui va gravar alguns dels dibuixos de Vergara i de Camarón, tal i com esmenta Orellana. A més, és molt possible que fos alumne de l'Acadèmia de Santa Bàrbara que s'acabava de crear i on impartien classes els seus primers mestres (Subirana Rebull 1990:82).

Entre 1759 i 1762 deuria arribar a Barcelona, on va treballar a les ordres de Francesc Tramullas, formant-se en la seva acadèmia, fins que l'any 1766 va sol·licitar a la Junta de Comerç que el pensionés per anar a París i poder perfeccionar el seu art. Cal tenir en compte que era un dels primers pensionats de la Junta, el primer en matèria artística, que a més havia fet la sol·licitud per motu propi, no pas perquè la Junta ofertés aquesta possibilitat (Subirana Rebull 1990:82). Aquesta ho veié amb bons ulls i acceptà la proposta de Moles, qui s'havia d'estar a París fins a 1769, però finalment allargà la seva estada fins a 1774 i tornà, principalment perquè la Junta el reclamà per tal que complís amb les obligacions que havia comprès: ensenyar el seu art a altres en el seu retorn a Barcelona. Durant la seva estada a la capital francesa, fou alumne de Nicolas-Gabriel Dupuis (1698-1771)⁷²² i a la mort d'aquest, de Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), i s'integrà en els cercles il·lustrats de la ciutat; un exemple ens el dóna el fet que el seu mestre Cochin féu alguns dels gravats que il·lustraven l'Enciclopèdia (Subirana Rebull 1990:61). Durant aquest període fou nomenat gravador del rei de França.

Subirana apunta una qüestió que resulta interessant en la comprensió del personatge: en demanar la pensió a la Junta, probablement Moles no es podia imaginar que estava

⁷²² El fet que Moles es formés amb Dupuis, igual que ho va fer Carmona, amb un mestre bastant menys conegut en el seu moment que a París que Le Bas o Wille, es deuria per la fama que tenia a causa del seu domini del buril així com de l'aiguafort (Jiméno 2005-2006:153).

condicionant el seu futur, ja que el comprometia a exercir de docent i per tant la seva activitat professional es veuria influïda, especialment per l'èxit aclaparador que l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona va tenir. La seva relació amb les institucions que representaven l'esperit il·lustrat continuà a Barcelona, en el seu cas amb la Junta de Comerç. Amb el seu retorn a la ciutat comtal, es pot assenyalar la fi de la seva formació. L'any 1774, mesos abans de l'obertura de l'Escola, fou triat director de la institució, per davant de Manuel Tramullas, a banda de perquè aquest no era acadèmic i podria suposar un obstacle davant de l'Academia de San Fernando, perquè Moles tornà de París amb un gran prestigi.

La seva obra es pot ordenar en tres etapes, tal com va establir Subirana: la primera (1751-1766) abans de marxar a París, la més nombrosa, amb una mitjana de cinc obres l'any, algunes de grans dimensions, i que representen gairebé el 40% de la producció; en segon lloc (1766-1774) els vuit anys d'estada a París, amb dues obres per any que van ser les més grans i de millor qualitat; i una darrera etapa a Barcelona (1774-1797) on desenvolupà la meitat de la seva obra, però amb només tres obres l'any, de petites dimensions i de poca importància, degut a la poca dedicació a la seva professió a causa de les seves obligacions docents, tal i com es pot entendre de les contínues queixes de Moles a la Junta (Subirana Rebull 1990:86). En la primera i la tercera etapa les obres realitzades responien als requeriments del mercat, ja que depenia dels encàrrecs que li arribaven. En la segona, les obres són de més alta qualitat, no només pel fet de moure's en els ambients parisencs més especialitzats i trobar-se en plena formació, sinó també pel fet de poder treballar sense pressió per comptar amb la pensió de la Junta, que a més li permetia no haver de preocupar-se d'obtenir encàrrecs i sembla que feia les obres que realment volia. En el període parisenc el gust s'acosta a l'eclecticisme de Guido Reni (1575-1642), l'academicisme de Van Loo (1707-1771) o Noël Halle (1711-1781), exotisme oriental de moda al segle XVIII de Boucher (1703-1770) i el gust sensible i emotiu de Greuze (1725-1805) (Subirana 1990:86).

L'assoliment de la dignitat acadèmica era l'objectiu de tots els artistes de la segona meitat del segle XVIII, i així queda clar en la trajectòria de Moles, que ja des dels seus inicis es relacionà amb cercles acadèmics de l'època allà on anava o amb aquells qui ho acabarien essent, com Vergara, Camaron i/o Tramullas, condicionant posteriorment la seva obra i la seva ideologia artística. En el seu camí, va ser nomenat acadèmic de mèrit l'any 1769 a l'Academia de San Carlos; i l'any següent acadèmic de mèrit de San Fernando; fou admès l'any 1774 entre els membres de número de la reial acadèmia francesa i obtingué el títol de gravador del rei de França; el mateix any demanà ser considerat gravador del rei per Carles III i se li denegà la sol·licitud a San Fernando; més endavant a inicis de 1775 fou nomenat director honorari de gravat per San Carlos. Altres honors li foren atorgats com el de gravador oficial de la Junta de Comerç de Barcelona; acadèmic de la Reial Acadèmia de Tolosa; i soci de mèrit de les Reials Societats de Jaca i Saragossa (Subirana Rebull 1990:83-84).

La seva feina com a director al capdavant de l'Escola comprenia gran quantitat de tasques diverses, no només donar classes de dibuix i supervisar l'aprenentatge del alumnes que, com hem vist representaven una quantitat ingent per al director i els seus ajudants, sinó també la selecció, compra, control i notes de despeses per al proveïment de material (Subirana Rebull 1990:257); també de la biblioteca de l'Escola, de les relacions amb altres institucions, de l'organització i els professors, dels premis i pensionats, dels reglaments, de l'ampliació de l'oferta formativa, etc. Cal no oblidar quina erea la tasca més determinant que els il·lustrats i acadèmics s'havien imposat per influència de Mengs, la depuració del gust artístic, especialment a través de la selecció de models i la seva còpia per part dels alumnes (Subirana Rebull 1990:259). Per aquest motiu, Moles s'ocupava també de la compra i importació constant d'estampes, especialment procedents de París i Roma, sempre atent als encants públics -sobretot de col·leccions o estudis d'artistes- i del tràfic comercial d'obres d'art a Barcelona, assumpte que tractarem més endavant. Precisament aquesta feina va ser molt ben considerada per diversos personatges, locals o foranis de la ciutat, per exemple, en tenim

notícia per les paraules de viatger anglès Joseph Townsend en la seva visita a Barcelona l'any 1786 quan opinava:

“They have in this city an academy for the noble arts, open to all the world, in which all who attend are freely taught drawing, architecture, and sculpture, under the direction of D. Pedro Moles, and others, who, like him, excel in the branches they profess. For this purpose, they have seven spacious halls, furnished at the king's expence with tables, benches, lights, paper, pencils, draeings, models, clay and living subjects, and in the evening from six to eight, in winter, and from eight to ten in summer.

This academy is well attended; I counted one night upwards of five hundred boys, many of whom were finishing designs, which shewed either suerior genius or moret than common application. It is not to be imagined that all these boys, or perhaps any of them, are destined to be painters: this was not the intention of government, much less of count Campomanes, who suggested the institution. Most, if not all these youths, are apprenticed to trades; and it is well imagined, that every other art may receive some assistance from this, whose particular property it is to excel in imitation. Such institutions are much wanted in England. Not only the sculptor, the architect, and the engineer, but the coachmaker, the cabinet-maker, the weaver, nay even the taylor and the haberdasher, may derive great advantages from that accurancy of fight, and that fertility of invention, which are acquired by the practice of drawing and designing.

D. Pedro Moles is an artist whose works have been universally admired for the beauty of his stroke, and the force of his expression. Ir is a pity that the graver was ever taken from his hand; he may perhaps be more usefully employed in superintending this academy, but, as an engraver, he would have acquired a more lasting fame, and have made a better provision for his family” (Townsend 172:116-117).

Moles dirigí l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona entre 1775 i 1797, vint-i-dos anys des de la seva obertura fins a la seva mort, ocorreguda el 26 d'octubre. Subirana opina que fou una mort premeditada, ja que en les actes dela Junta es pot llegir com feia mesos que sol·licitava una pensió per a la seva dona en cas que ell morís; sembla que el detonant podria

haver estat que en la sessió de la Junta d'aquell mateix dia, s'acordà revisar el salari de tot l'equip de professorat, escepte el seu, però també que en aquella mateixa reunió s'iniciés finalment el procés de separar el futur ensenyament d'arquitectura de l'Escola de la resta de classes i es busqués un altre director per fer-se'n càrrec. Sembla que, pel que s'explica a les actes posteriors a la seva mort, manifestava un comportament anormal en les darreres setmanes i que en un moment de crisi personal en què es produïren decisions que no deurién ser del seu gust, decidí acabar amb la seva vida saltant des d'una finestra al darrer pis de la Llotja, en l'edifici de l'Escola i en hores de classe (Subirana 1990:49-50).

Davant d'una mort fortuïta com aquesta, i donat que Moles no havia deixat signat el testament, va haver de fer-se un inventari *postmortem*⁷²³ complet de tots els seus béns, en el qual intervingueren, a banda dels testimonis, com a pèrits Pere Pau Montaña i Francesc Vidal en la valoració de les pintures que posseïa i Josep Coromina i Francesc Boix pel que fa als gravats i els dibuixos. Gràcies a aquest document podem valorar tant la col·lecció artística – potser amb la intenció de gaudir de models de qualitat per la seva feina – com la seva biblioteca i entendre les seves idees estètiques i la seva plasmació no només en la seva obra, sinó la seva incidència tenint en compte el seu destacat paper en la formació artística barcelonina del moment i en els centenars d'alumnes que passaren per les seves classes.

Pel que fa a la col·lecció, de seguida es poden extreure dues reflexions, una de caire més general i relacionada amb el gust i el consum artístic del moment; i una segona, més personal, la del gust del propi Moles (Subirana Rebull 1990:71). En primer lloc, en una valoració simplement quantitativa, cal destacar que el nombre de peces era certament important. És difícil fer-ne una comparativa amb altres inventaris d'un personatge d'un nivell adquisitiu similar, ja que en el seu cas les peces artístiques no són només un bé sumptuari, sinó també

⁷²³ AHPB, Notari Francesc Portell, Quartm. Prot. Testam. 1796-1797, *Inventari*, fols. 430v.-454v; Barcelona 10-13 de novembre de 1797 (transcrit per Subirana Rebull 1990:305-323). I la seva continuació: AHPB, Notari Francesc Portell, Quartm. Prot. Testam. 1798-1799, fols. 86-88vº; Barcelona 19 d'abril de 1798.

“eines de treball”. Per aquest motiu, Subirana proposa la comparació amb l’inventari de Josep Viladomat Smandia⁷²⁴, també pintor i fill d’Antoni (1990:71). La col·lecció estava formada per 67 quadres a l’oli, 233 dibuixos, 2 pastels, 16 estampes, i 5 escultures; un total de 313 obres, més del doble que en l’esmentat cas de Viladomat (Subirana Rebull 1990:71), qui tenia moltes més pintures però el total era de 138 quadres entre olis, dibuixos i estampes (Sureda Berná 1984:299). Tot i que no tenia gairebé gravats –només 2- sí que conservava moltes de les seves obres com 6 dibuixos i 10 gravats, que sumaven 185 estampes en total: 100 estampes de *La caça del cocodril* i 56 de *La prière a l’amour*, i alguns altres exemplars⁷²⁵. Pel que fa als 67 olis, la majoria, 26, eren de temàtica religiosa; 13 retrats; 11 natures mortes; 2 d’animals vius; 7 paisatges; 5 al·legories; 2 quadres d’història i 1 de mitològic amb la faula d’Apol·lo i Tetis⁷²⁶. A banda de les qüestions de gèneres i temàtiques, gran nombre de les peces que es troben en l’inventari eren estudis, la majoria “acadèmies”, més concretament 221 de les 313.

De la mateixa manera que era habitual en qualsevol casa barcelonina del moment, les escasses escultures que posseïa eren de temàtica religiosa, excepte un cap de reina. En aquest sentit, Moles tampoc es diferenciava dels seus veïns, malgrat la seva feina i interessos estètics. D’altra banda, heretà l’any 1787 una col·lecció de pintures del seu germà Joan Baptista Moles⁷²⁷, però

⁷²⁴ Inventario de Bienes del pintor Barcelonés José Viladomat, hijo de Antonio Viladomat, realizado en Barcelona a partir del día 30 de octubre de 1786, AHPB Notari Josep Ubach, man. 1786, fol.167 i sgs. (transcrit per Alcolea 1959 I:266-276) i també Inventari de Josep Viladomat Smandia, AHPB J. Sanjoan Novelles, 1786 (citat per Sureda Berná 1984:299).

⁷²⁵ Entre la col·lecció d’estampes que estava repartida per tota la casa, la majoria eren de tema religiós. Pel que fa a les seves, que precisament són les que tenien més valor en l’inventari, en conservà diverses de la mateixa làmina però amb diverses qualitats d’estampació.

⁷²⁶ Les tres darreres temàtiques -al·legories, història i mitologia- eren pròpies del l’àmbit acadèmic i, malgrat tractar-se de Moles, un dels seus principals valedors a la ciutat, estaven en minoria entre les seves possessions, tal i com es pot veure en altres inventaris postmortem d’altres persones, potser amb un nivell adquisitiu similar i d’un consum més variat i elitista, però de professions diferents (Sureda Berná 1984:145). Entrarem a fons en aquesta qüestió en el Bloc 4. En aquest cas, ens preguntem si es tracta de la pintura de la mateixa temàtica que Moles comprà per l’Escola dins un conjunt de 18 pintures a Joan Petit l’any 1796 procedents de Francisco Bayeu i que avui es conserva al MNAC amb nº d’inventari 11580 (Fontbona-Durá 1999:29).

⁷²⁷ A.P.C.Ch.V., Notari Nicolas Marco, sig. 129, any 1787, fol.134v-138. “[...] Otrosi: Lego y mando â mi Hermano Dn Pasqual Pedro Moles, Director general del diseño en la Ciudad de Barzelona y Gravador del Rey de Francia, diez lienzos, ô pinturas mias propias, aquellas que quiera escoger, y dos cofrecitos, el uno de marfil, y

la seva identificació és difícil, ja que no consten els autors ni els temes de les obres. Tot i això, els seus preus elevats mostren la seva qualitat, si es compara amb els preus pagats per la Junta per diverses obres i la seva qualitat o bé altres compres de les quals se'n coneixen les dades i els preus habituals per al mercat del moment.

Algunes de les obres que apareixen a l'inventari, sí que són indetectables, per exemple entre els retrats, es troba el del propi Moles, que es valorà en 30 lliures, i que potser podria ser el retrat que avui es conserva al MNAC, d'autor desconegut (Subirana Rebull 1990:73), atribuït a Vicente López Portaña (1772-1850) (Fontbona-Durá 1999:45); també entre les natures mortes, quatre d'elles poden ser de Miquel March, perquè són citades per Orellana; un quadre descrit com "Cleòpatra quant las vivoras acaban sa vida", una pintura de tema clàssic i històric i d'una valoració de 75 lliures, la més alta de tota la col·lecció, fa pensar en una alta qualitat, una pintura d'importació i per tant en un autor estranger. Tal i com explica Subirana (1990:73), Luis Bordas (1837:90) cita un quadre amb aquest títol entre les obres de l'Escola i en dona l'autoria a Guido Reni, tot i que al Museu del Prado s'en conserva una altra del mateix autor i amb el mateix tema⁷²⁸. Per tant es pot dir que la col·lecció destacava tant per la quantitat com per la qualitat de les seves peces en relació al que era habitual en el mercat barceloní del moment.

En relació a la col·lecció cal tenir en compte també la iniciativa que Moles tingué l'any 1787 en motiu de l'ampliació de l'Escola per tal que les seves dependències i aules estiguessin decorades de manera permanent amb una exposició d'obres realitzades pels professors, com es feia habitualment en la majoria d'acadèmies de Belles Arts. En el seu cas, oferí "seis de las

el otro de nogal, pero con la obligación de aver de satisfacer y pagar por dichos lienzos, y cofrecitos la Cantidad de Cien libras de moneda corriente de este Reyno de Valencia; Y en el caso, que dicho mi hermano no admita, y acepte este legado, en el modo, y forma, que lo dexo explicado, quiero que los referidos lienzos, y cofrecitos, buelvan y se junten con todos los demas bienes , de mi Universal Herencia [...]" (Transcrit per Subirana Rebull 1990:286).

⁷²⁸ Fontbona i Durá la inclouen en el llistat d'obres perdudes, l'atribueixen a Guido Reni i apareix en els catàlegs fins al 1913 (1999:338).

que hizo en París mientras la Junta lo tubo allí, y una delas muy pocas que le han permitido dar â luz las tareas â que la Junta le tiene destinado de doze años â esta parte”⁷²⁹, dada que a més d’explicar-nos la disposició de les peces en l’Escola com a models, i l’augment d’aquestes entre la col·lecció de la institució, ens permet comprovar que Moles realitzà poca feina de gravador en el temps que fou director.

Tradicionalment s’ha dit que la seva tasca com a docent va donar importants fruits en relació al gravat a Catalunya, probablement per la seva influència estètica en els alumnes i per la gran quantitat que van passar per les seves mans, però Subirana ho desmenteix, ja que a banda de Blai Ametller, la seva dedicació a la docència del dibuix, va impedir que pogués dedicar el temps necessari a la formació de gravadors. Se sap que ho feia a casa per una sol·licitud que Tomàs Solanes i Josep Martí van emetre a la Junta l’any 1775 del seu interès per aprendre a gravar, però degut a que la casa de Moles no estava preparada i era massa petita. Es traslladà l’any següent a una vivenda més gran i a càrrec de la Junta, però aquests dos alumnes ja s’havien decantat per especialitzar-se en pintura. Tot i això, aquestes lliçons particulars sí que es van dur a terme, i hi van assistir deixebles com Blai Ametller i sobretot Joseph Coromina també com a deixeble però també ajudant, ja que tenia una taula pròpia al seu taller, tal i com s’indica en l’inventari. El seu alumne predilecte i més avantatjat fou Ametller i l’ajudà en tot el que va poder promovent-lo tant a nivell professional i pràctic, per exemple per poder aconseguir una pensió, o bé en la seva participació en les vinyetes del llibre de Capmany. Ametller li agrai la seva dedicació reconeixent-lo com a mestre en el gravat que realitzà de la Santa Magdalena atribuïda a Lanfranco que hi havia a l’Escola (Fontbona-Durá 1999:53-54)⁷³⁰.

⁷²⁹ BNC, AJC, Llibre d’acords, 11, fol.185 (citat per Subirana Rebull 1990:86).

⁷³⁰ Aquesta Maria Magdalena de Lanfranco, juntament amb l’Apol·lo i Tetis atribuïda a Guido Reni devien ser les peces més valuoses amb que comptava la col·lecció, no només perquè es tracta d’obres d’importació i d’autors estrangers de renom, sinó perquè són les obres per les quals es pagà un preu més alt, 200 lliures per totes dues, adquirides per la Junta de Comerç a proposta de Moles l’any 1789 (Fontbona-Durá 1999:53-54).

L'altre gran interès que té l'inventari *postmortem* és la possibilitat de recomposar la biblioteca de Moles i fer el mateix exercici que amb la col·lecció, entendre la seva personalitat artística a través de les seves inquietuds, gustos i influències, en aquest cas a través de llibres i/o tractats. La biblioteca estava formada per 149 volums, entre els quals es comptaven 84 edicions franceses, incloses els volums de l'enciclopèdia. Frédéric Jimeno ha tractat d'identificar alguns dels volums francesos, destacant-ne alguns a continuació (Jiméno 2005:173-176).

Moles posseïa diversos tractats de gravat com *De la manière de graver à l'eau forte et au burin et de la manière noire, avec la façon de construire les presses modernes et d'imprimer en taille douce* d'Abraham Bosse (1758), o el de Pierre-Simon Fournier, *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès de l'imprimerie*, on es presentava l'evolució tècnica de la impremta i novetats; també tractats d'arquitectura com el de Jacques-François Blondel *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général* (1737-1738), o de geometria com Sébastien Le Clerc, *Traité de géométrie théorique et pratique, à l'usage des artistes*.

Una qüestió determinant per al disseny i organització de l'Escola de Dibuix que Moles dirigia és la presència en la seva biblioteca personal de diversos volums en relació a l'estructura i idiosincràsia de les acadèmies i escoles de dibuix franceses, i que prengué com a model institucional, per exemple, *Mémoire sur l'administration et la manutention de l'école royale gratuite de dessin* (1783). Aquesta escola, creada pel pintor Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), estava destinada als fills dels artesans i els seus objectius s'acostaven als de Barcelona, ja que es tractava d'una escola d'arts aplicades on els artesans aprenien dibuix però també perspectiva, geometria, arquitectura, anatomia i ornamentació a partir de gravats i models. La data de publicació ens indica que va adquirir el llibre quan ja era a Barcelona (Jimeno 2005:164). Molts altres llibres feien referència a les Belles Arts i a les seves diverses disciplines com el de Jean-Félix Watin *L'art du peintre, doreur, vernisseur* o *Secrets concernant les arts et métiers*, el *Dictionnaire raisonné universel des arts et métiers* de Philippe Macquer o el de Jacques Lacombe *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou abrégé de ce qui concerne*

l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique. Els dos volums escrits per Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville tractava els monuments i edificis destacables de París i els seus voltants, una obra semblant a la de Ponz. En relació a altres temes, fora de les Belles Arts, Moles comprà llibres sobre història com la *Histoire de France* de Gautier de Sibert, el de Constant d'Orville sobre el Regne Unit i Irlanda, el de La Lande sobre l'Emperador Carles VI, o el de Antoine-Fabio Sticotti sobre personatges il·lustres. Són llibres que responen probablement a un acostament a la societat parisenca per integrar-s'hi. Entre els llibres d'història només n'hi ha dos sobre Espanya –en francès–, *Histoire de l'Afrique et de l'Espagne sous la domination des arabes* de Denis Dominique Cardonne i un llibre sobre el regne de Sant Lluís de l'abat de Villiers. Per últim, altres matèries també hi eren representades com la geografia, amb el llibre de l'abat Louis-Antoine-Nicole de La Croix i un *Dictionnaire géographique portatif*, també cinc títols de literatura com *La Henriade* de Voltaire i el de Salusti i altres més generals, *Le Dictionnaire abrégé de la fable* i la *Bibliothèque de campagne, Histoire des philosophes modernes, avec leur portrait gravé dans le goût du crayon...* d'Alexandre Savérien, que potser va adquirir pels gravats a llapis. A més, hi havia nombrosos llibres de devoció, habituals també a França, o altres per escriure correctament com els de Pons, Augustin Alletz o per aprendre a escriure cartes.

A banda de les obres franceses que, com dèiem, són majoria, és destacable la falta de tractats italians, a excepció d'una obra titulada *Memoria Degli Architecti Antiqui et Moderni*. D'altra banda, Moles posseïa una quantitat considerable d'obres del Padre Feijoo com *Cartas eruditas y curiosas* o *Teatro Critico Universal* entre d'altres. Els llibres d'història són també nombrosos, com la *Espedicion de los Catalanes y Aragoneses contra Turcos y Griegos* de Francisc Moncada (1623), el *Compendio de la Historia de España* del Padre Isla, el *Fènix de Cataluña* de Feliu de la Penya, *Heroicos hechos y Vidas de Varones Illres así Griegos, como Romanos* o *Historia Imperial y Cesarea*. També altres obres religioses com *Maximas eternas propuestas para quien se retira á los Exercicios de Sn Ignacio*, *Meditacions Christianas para un retiro Espiritual* o *Catecismo del modo como se han de confesar y comulgar Niños y Niñas*

obres traduïdes per Joaquim Moles. Per últim, ja hem comentat anteriorment la presència de l'obra de Bosarte *Observaciones sobre las Bellas Artes* (1790) i la de Campomanes *Discurso sobre la educación Popular* (1775).

Cal valorar el paper de Moles tenint present la gran importància del gravat en l'època; tal i com es pot veure en la segona meitat del segle XVIII, ja que es tractava del mitjà més eficaç per a la comunicació d'idees, la promoció de nous llibres científics i la difusió de les obres mestres (Subirana Rebull 1990:79). Molts dels dissenys que es realitzaven aleshores estaven en mans d'orfebres i argenters i era una professió que rebia la mateixa protecció que d'altres del mateix àmbit artístic com ja hem vist, a mode d'ofici artesanal. Per aquest motiu, la seva qualitat era més aviat modesta i, la demanda d'estampes de qualitat⁷³¹, es va optar per fer l'arribar a la ciutat estampes estrangeres, sobretot franceses i italianes i, més endavant per la importació de gravadors estrangers. Aquesta situació va fer que a poc a poc s'anés creant un considerable grup de gravadors de traducció i il·lustradors que generaren una producció que s'adaptava al gust del moment.

Pere Pau Montaña Llanas

Els pintors Pere Pau Montaña (1749-1803) i Francesc Pla "el Vigatà" (1745-1805) s'han presentat habitualment com personatges oposats amb tarannàs molt diversos, fins i tot amb termes de rivalitat, com estendards de dues tendències, una acadèmica i l'altra més lliure, respectivament (Alcolea 1959 I:147). No creiem que s'hagin de presentar ni descriure d'aquesta manera, ja que no sembla que tinguessin massa contacte en ca sentit. Tot i això, val a dir que van ser absolutament contemporanis i que reberen aparentment una primera formació similar al taller dels germans Tramullas, on Pla arribà al març de 1757 (Alcolea

⁷³¹ Aquestes peces trobaven el seu mercat entre la població burgesa en ascens, que a Catalunya anà situant-se entre les classes benestants al llarg de tot el segle XVIII.

1954:404) i lamentablement no es pot datar documentalment l'ingrés de Montaña. Curiosament, a partir d'aquí, els seus camins se separaren en un detall que és prou significatiu, o si mes no simbòlic, i és que Montaña es formà amb Francesc, l'acadèmic, i Pla amb Manuel, continuant camí tradicional dins el Col·legi de Pintors. A continuació presentarem ambdós artistes i comprendrem els diversos camins, ambdós d'excel·lència en la seva època a Barcelona, que van emprendre.

Pere Pau Montaña Llanas va néixer a Barcelona i fou batejat el 14 de desembre de 1749 (Alcolea 1959 II:122), fill de Pau Montaña, sastre i revenedor de la ciutat, i Teresa. De la seva formació només se sap que va ser alumne de l'acadèmia dels Tramullas, concretament de Francesc, encara que no s'ha pogut localitzar documentació que confirmi la seva entrada i altres concrecions. Es va casa el 9 de setembre de 1770 amb Antonia Cantó, filla del revendedor Joan Cantó⁷³². La primera notícia professional que se'n té és la seva participació en la convocatòria per una plaça d'ajudant de director per a la nova Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona que finalment guanyà compartint el càrrec amb Marià Illa i com assistents de Pasqual Pere Moles el 12 de juny de 1775, pocs mesos després de l'inici de les activitats de la institució, tot i que sembla que hi van treballar tres mesos abans del nomenament. El 5 d'octubre de 1777 va ser nomenat acadèmic de l'Academia de San Carlos de València tal i com consta als llibres d'acords d'aquesta entitat⁷³³. Probablement se sol·licità la seva admissió per les pressions que en aquell moment l'Escola estava rebent per part del Col·legi de Pintors, donat que no acceptaven que hi haguessin professors que no estaven agremiats. En els llibres d'acords de la Junta conta una contesta de l'Intendent del 13 d'octubre de 1777 argumentant que pel fet d'estar l'Escola i el seu personal docent sota l'auspici de les acadèmies de San Fernando i San Carlos, els professors i ajudants de l'Escola poden exercir lliurement la seva

⁷³² AHPB not. Félix Campllonch, Llibre 7 Capítols Matrimonials, 1768-1772, folio 106 (citat per Alcolea 1959 II:122).

⁷³³ ARASCV, *Libro I de Acuerdos en limpio de las Juntas Ordinarias de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, 1767-1786. Sign. 2 i ARASCV, *Libro de Individuos de la Real Academia de Bellas Artes desde su creación hasta 1849*. Sign. 120.

professió (Alcolea 1959 II:60); i per tant, era preferible que per evitar futures demandes els docents fossin acadèmics, grau que els impedia expressament ingressar en un gremi sota pena de perdre aquesta consideració.

Les primeres obres que es poden documentar de la seva producció fan referència a la decoració del Teatre de les Comèdies de Reus (Ràfols 1951 III-781; Quílez 1998:204), on pintà el teló del teatre amb la faula de Pegàs. Posteriorment, realitzà un dibuix de la Creu de Sant Jeroni de la Murtra, gravada l'any 1778 per Josep A. Martí⁷³⁴, i també un altre dibuix d'un Natzarè gravat al 1780 per Agustí Sallent. Aquell mateix any, realitzà unes pintures a la capella del Santíssim en l'església de la Mercè on pintà la cúpula i cinc quadres sobre la Passió dels quals se'n conserven quatre que representen l'Eccehomo, la Verònica, la Pietat i la Deposició al Sepulcro, que recorden en molts aspectes a Viladomat (Alcolea 1959 II:123); a més d'altres feines en la mateixa capella per les quals cobrà 82 lliures i 15 sous el 26 de abril de 1781⁷³⁵.

Precisament el 17 de setembre de 1781, Montaña sol·licità a la Junta un permís per absentar-se de l'Escola i traslladar-se a Tarragona on realitzaria uns treballs de pintura per l'Arquebisbe, fet que s'acceptà i se l'excusà durant un mes i mig⁷³⁶. Aquestes obres no s'han pogut localitzar i, malgrat que sembla que es tractava d'alguna casa o palau de camp del prelat, no es coneixen els treballs, la seva ubicació, ni si avui dia es conserven. Aquests detalls es desprenen d'una acta de la Junta del 15 de noviembre en la qual s'explica que a través d'una carta, l'arquebisbe ha sol·licitat una pròrroga del permís de Montaña per tal que pogués concloure l'obra, que possiblement es tractava de la decoració d'algun saló de la residència i per tant, podria ser el primer conjunt d'aquestes característiques que realitzaria. És possible

⁷³⁴ Dibuix creu (L.A. Marín) MNAC, 276x176 mm. 1778, gravat calcogràfic.

⁷³⁵ AHPB not. Josep Ribas y Granés, man. 1781, fol. 297 vº (citat per Alcolea 1959 II:123).

⁷³⁶ BNC, AJC, Llibres d'Acords, 1780-1781, ps. 362 y 391 (citat per Alcolea 1959 II:123).

que en aquesta cronologia haguem de situar també el retrat de Francesc de Bofarull i Miquel, pintat a Reus⁷³⁷.

Ja de retorn a Barcelona va adornar l'interior de Santa Maria del Mar en motiu de la inauguración del nou altar major i que coneixem per les descripcions de les festes exposades a *Relación de los festejos ... escrita por Fr. Josef Torrente, trinitario* (Alcolea 1959 II:124) i que foren celebrades al juny de 1782. A banda d'això, aquell any inicià una de les col·laboracions més interessants del moment, precisament amb el seu col·lega i superior Pasqual Pere Moles, i que començà amb un gravat de la Verge de los Dolores, dibuixat per Montaña i gravat per Moles⁷³⁸.

L'any 1783 preparà l'enorme perspectiva que decorà el frontispici de la Llotja aen motiu de les celebracions pel naixement dels infants bessons Carles i Felip, fills dels prínceps d'Astúries, coincidint amb la Pau amb Anglaterra. També dibuixà les làmines de la Màscara Reial⁷³⁹ que se celebra en aquella ocasió i que van ser gravats per Moles (Alcolea 1959 II:124).

L'any 1784 pintà els salons del Palau Palmerola al carrer Portaferriça, dels quals només es conserva la decoració mural del saló principal, amb 6 escenes d'història de la família Despujol, 4 escuts, però de la qual no se n'ha recuperat el sostre (Vallugera 2015).

El 18 de junio de 1787, va sol·licitar un pagament a la Junta de Comerç per haver acabat l'Al·legoria de Carles III mostrant la seva autoritat en el sostre de la sala del Reial Tribunal del Consulat a Llotja, treballs pels quals cobrà 400 lliures⁷⁴⁰; aquest fou el primer treball que realitzà a la Llotja, d'un gran nombre que s'allargaren fins a 1802⁷⁴¹. El mateix any, realitzà el

⁷³⁷ Conservat avui al MNAC.

⁷³⁸ Verge dels Dolores, (Moles), 315x208mm, MNAC reg.3256-58/27244, 1782, gravat calcogràfic.

⁷³⁹ Màscara reial, (idea Gurri i Montaña), 315x420mm, 1784/1785, MUHBA i MNAC, gravat calcogràfic

⁷⁴⁰ AHPB not. Jacinto Baramón, man. 1786, fols. 184 y 210 vº (citat per Alcolea 1959 II:124).

⁷⁴¹ Era habitual que els programes decoratius que es feien a Llotja fossin executats pels mateixos professors i alumnes de l'Escola que aquest edifici acollia (García Sánchez 2015), aconseguint per fi emular els cercles d'artistes que es creaven no tant al voltant de la cort, com al voltant de les grans obres com havia succeït per exemple al Palau Reial de Madrid.

retrat de l'Intendent Manuel de Terán, Barón de la Linde⁷⁴². Només dos anys més tard, al 1789, tornà a participar en la decoració de la façana de Llotja en motiu de la proclamació de Carles IV el 12 de febrer; també en aquella ocasió dibuixà la Màscara Reial que fou gravada també per Moles. Aquells dies, aquesta parella ja treballava conjuntament per dibuixar i gravar l'ornamentació i túmul per les celebracions dels funerals de Carles III pels quals el mateix Montaña havia dissenyat l'ornamentació de l'església de Sant Francesc de Paula (Mínims) i el túmul allà alçat.

També al 1789, pintà dos retrats de Carles IV i Maria Lluïsa de Parma per l'Ajuntament de Cervera, pels quals cobrè 2.000 rals (Alcolea 1959 II:125). L'any següent, se li encarregarà la gran decoració dels salons de la Duana Nova (1790-1792), projectada pel Comte de Roncali. Aquestes pintures, eren certament extenses, ja que abastaven fins a cinc salons de l'edifici es van executar en un any (García Sánchez 2011), de temes històrics, homenatges a la figura de Carles III, representacions del Comerç a Catalunya el Quixot a Barcelona i altres personatges històrics i mitològics. Aquell any a més es féu càrrec de les pintures de la façana de la casa Alabau a la Rambla.

Al 1793 dissenyà el túmulo funerari del conde de Lacy, capità general de Catalunya, i que fou gravat per Moles i l'any següent acabà els tres quadres -d'un conjunt de quatre- de grans dimensions que realitzà pel presbiteri de Santa Maria de Mataró, i que representaven passatges de la història de les santes Juliana i Semproniana, en concret, la conversió de les santes davant Sant Cugat predicant; Conducció davant Rufi; i el seu martiri⁷⁴³. Aquell mateix any pintà el retaule de la capella de Tots Sants del claustre de la Catedral de Barcelona i al 1796 va rebre l'encàrrec per pintar el sostre de la sala de Contractacions de Llotja, en una mena de restauració de les bigues i els texinats⁷⁴⁴. El 7 d'agost la Junta li apujà el sou i el nomenà segon director de Dibuix, Pintura i Escultura amb honors de director; i després de

⁷⁴² Conservat avui a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

⁷⁴³ Arxiu de la Comunitat de Santa Maria de Mataró, Notes i Notícies, fol. 301 (citat per Alcolea 1959 II:125).

⁷⁴⁴ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1792-1796, fol. 498 (citat per Alcolea 1959 II:125).

mort de Moles a finals d'octubre del mateix any, passà a ocupar el càrrec de director⁷⁴⁵. Ja com a director, el 18 d'octubre de 1798 cobrà 40 pesos per un retrat de l'Intendent⁷⁴⁶.

L'any 1799 sol·licità de nou a la Junta poder absentarse durant dos mesos per tal de traslladar-se a Madrid a recollir el seu fill Pau Montaña, pensionat per la Junta allà sota la direcció de Mariano Salvador Maella. S'acordà concedir-li aquest permís però calia que visités l'Academia de San Fernando per prendre nota de com millorar el funcionament de l'Escola i se li prorrogà el permís fins a finals d'octubre. Gràcies a la intervenció de Bernardo de Iriarte, Montaña va poder fer gestions durant aquesta visita aconseguint ser nomenat acadèmic de mèrit⁷⁴⁷ –el seu fill Pau rebé el grau de supernumerari- (Alcolea 1959 II:82). El 13 d'agost de 1801⁷⁴⁸ Montaña regalà a la Junta una col·lecció de dibuixos amb caps que havia treballat com estudis per a un dels quadres que va pintar a l'església de Santa Maria de Mataró. En motiu de la visita de Carles IV a Barcelona l'any 1802 Montaña es responsabilitzà de la decoració de Llotja, juntament amb el mestre d'obres Tomàs Soler i Ferrer, encàrrec pel qual cobrà 1.500 lliures⁷⁴⁹. Montaña morí el 26 de noviembre de 1803⁷⁵⁰.

Altres obres i col·laboracions no han estat encara esmentades, principalment perquè no s'han estudiat o bé perquè lamentablement no s'han conservat o no se'n té constància. D'algunes en tenim notícia i les relacionem amb Montaña a través del document abans esmentat conservat a l'Arxiu de la Real Academia de San Fernando⁷⁵¹. Allà Montaña es manifesta autor dels arambadors de quatre salons del Comte de Santa Coloma amb representacions mitològiques i històriques; dels frisos i arambadors d'història profana i mitològica de les sis sales

⁷⁴⁵ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1797, fol. 302 (citat per Alcolea 1959 II:126).

⁷⁴⁶ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1798, fols. 204 y 210 (citat per Alcolea 1959 II:126).

⁷⁴⁷ Precisament, gràcies a aquestes gestions i a la documentació que va haver d'entregar a mode de Currículum Vitae i que s'ha conservat en l'Arxiu de la Real Academia de San Fernando, podem reconstruir la trajectòria de Montaña fins al 1799 amb tota certesa i de la seva mà; AASF, Armari 1, lligall 42, 6 d'octubre de 1799 (transcrit per Alcolea 1959 II:282-283).

⁷⁴⁸ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1801, fol. 195 (citat per Alcolea 1959 II:126).

⁷⁴⁹ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1803, p. 98 (citat per Alcolea 1959 II:126).

⁷⁵⁰ BNC, AJC, Copiador de Cartes, vol. 1801-1804 (citat per Alcolea 1959 II:127).

⁷⁵¹ AASF, Armari 1, lligall 42, 6 d'octubre de 1799.

principals del Palau Moja a la Rambla amb Portaferriassa; de cinc sostres amb al·legories a la casa de Pau Planas al carrer Nou de la Rambla; d'un quadre a l'oli a la capella sota l'orgue i de la decoració al tremp d'un saló del Palau del Duc d'Alba probablement de 1786; de dos grans quadres a l'oli al convent de Bonsuccés amb representacions del Descans en la Fugida d'Egipte i una Presentació al Temple, situats a la capella dels Dolors. Fora de Barcelona també esmenta tres quadres a l'oli dels patrons de la ciutat de Reus ubicats a la casa consistorial i un saló a la Casa Bofarull també a Reus amb les grans representacions del sostre i escòcies i tres grans quadres pintats al tremp. Acaba esmentant que ha participat en altres obres públiques i privades que no es detallen en el document, probablement perquè les considerà menors, com un oli de quatre metres de llarg del refectori de Sant Pau del Camp i que representava Sant Benet a taula amb onze frares quan descobreix el verí a la seva copa de la qual en surt un escurçó (Alcolea 1959II:128); dos salons més de la casa Keitinger, al carrer Sant Oleguer – també coneguda amb el nom de Pau Ramon, un amb escenes de la vida de la Verge amb quadres sobre llenç en els murs i una al·legoria al sostre i un altre amb representacions de l'expedició dels catalans a Orient en 10 quadres al fresc col·locats als murs i una al·legoria sobre llenç al sostre, amb una representació de Catalunya com una matrona asseguda a l'escala d'un temple a qui Roger de Flor entrega una espasa. També s'esmenten alguns quadres i dibuixos de Montaña que avui dia es conserven al Museu Episcopal de Vic i pintures amb temàtiques com Apol·lo i les Hores, l'Aurora, i altres figures mitològiques (Ràfols 1951 III:781) que es representaren a a la casa de Bonaventura Gassó (Viñaza 1889 III:89). També val la pena destacar els dibuixos que gravà Pasqual Pere Moles, a banda dels ja esmentats, les vinyetes de les actes de l'Acadèmia de Bones Lletres⁷⁵² i publicacions de la Junta de Comerç⁷⁵³; làmines del beat Gaspar de Bono i Nicolás de Longobardis; el beat Gaspar de Bono; Sant Pel·legrí; Al·legoria de la Morte; Nostra Senyora de la Trapa de Santa Susanna; la

⁷⁵² Vinyeta, Al·legoria de l'Escola de Nobles Arts (Moles), 163x111 mm, c.1789, MNAC 1, gravat calcogràfic.

⁷⁵³ Vinyeta (Moles), 97x117mm, 1782, MUHBA, gravat calcogràfic.

Verge del Rosari; Marte i Mercuri⁷⁵⁴, la Verge amb les santes Juliana i Semproniana; el taller d'indianes⁷⁵⁵; l'Adoració dels Pastors⁷⁵⁶; o la Verge de la Candelera⁷⁵⁷. En un altre document de 1797, en aquest cas en el testament del seu pare Pau Montaña, s'especifiquen altres treballs fets i alguns encara no cobrats pel pintor com la decoració de la casa de Joaquim Rosas, a la de Damià Barrera o en la del Dr. Salvat, el teló del teatre de Reus, els arrambadors de Ramon Batlle i la pintura d'un monument fora de la ciutat⁷⁵⁸.

En l'apartat de models, sorpren la coincidència entre moltes obres de l'artista, ja que en repetides ocasions emprà els mateixos models. Aquesta qüestió no era un problema en l'època, a diferència dels nostres dies, ja que la concepció de còpia, originalitat, etc no tenia la mateixa importància. L'ambició dels clients en encarregar un conjunt o programa mural d'aquestes característiques no es trobava en la originalitat o fins i tot en la qualitat, sinó en què aquell treball fos eficaç com a carta de presentació social i nobiliària (Quílez 2015). Tot i això, es pot observar un important coneixement de les fonts, per part del pintor, sobretot pel que fa a gravats i fonts indirectes. Segons Alcolea, Montaña va recórrer al llarg de la seva trajectòria a un ampli repertori al·legòric que bevia de pintors decorativistes italians del barroc tardà, especialment a través de Madrid, la cort i la Real Academia de San Fernando, com Luca Giordano (1634-1705), Corrado Giaquinto (1703-1765) o Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), a més d'Antonio Rafael de Mengs (1728-1779) que fou un clar referent, per exemple en evitar la composició amb profunditat, agrupant les figures en poques capes, de la mateixa manera que el pintor bohemí (Alcolea 1959 II:180-181).

Per últim, voldríem destacar tant la labor docent i pedagògica de l'artista com la qualitat de les seves nombroses obres, especialment en l'àmbit de la pintura mural. Montaña gaudia

⁷⁵⁴ Els déus Mercuri i Mart dialoguen (Moles), 84x131, MNAC, 425, 1781, gravat calcogràfic.

⁷⁵⁵ Taller d'indianes (Moles), 121x166 mm., 1782, AHCB, gravat calcogràfic.

⁷⁵⁶ Adoració dels pastors (Moles), 430x300 mm, 1786, mnac i BNE, gravat calcogràfic.

⁷⁵⁷ La Verge de la Candelera, (Gurri, Montaña i Moles), 1787, MNAC 1856, MUHBA, gravat calcogràfic.

⁷⁵⁸ AHCB, Vegueria, Documents solts, Notari Pere Pagés, Testaments, any 1797 (transcrit per Alcolea 1959 II:281-282).

d'una cort d'artistes a mode de "taller", alumnes seus, que participaven habitualment dels encàrrecs que duia a terme, especialment en el cas dels dos grans programes murals civils com la Llotja i la Duana Nova. A banda de la impossibilitat d'assolir aquests grans programes sense ajudants, cal tenir en compte que el temps de Montaña estava limitat, ja que majoritàriament es trobava donant classe a l'Escola i només cal recordar la inassumible quantitat d'alumnes que havia d'atendre –recordem les reclamacions de Moles, qui ocupava el càrrec de director abans que ell. Per exemple el projecte de decoració de Llotja de 1801-1802, la major part era de tipus escultòric, en la qual participaren Nicolau Travé, Antoni Solà, Manuel Oliver, Francesc Bover, Salvador Gurri (García Sánchez 2015). Com dèiem, en els grans cicles es percep molta més presència del taller, fet que ens fa comprendre un punt de vista corporatiu, de treball interdisciplinar en equip habitual en l'època, portat a la màxima expressió. A través d'un manuscrit de Josep Arrau i Barba, fill de Josep Arrau i Estrada, titulat *El Juramento de un artista o Juan y Pepita. Relato histórico del primer tercio del siglo XIX*. Localitzat per Francesc Quílez a la Biblioteca General d'Història de l'Art (MNAC), s'han pogut en els darrers anys identificar els pintors del cercle de Montaña, que aleshores eren alumnes majoritàriament i comptaven entre 15 i 18 anys. Aquest grup el formaven Francesc Vidal, el mateix Josep Arrau i Estrada, Bonaventura Planella, Pau Rigalt, Francesc Solanes, Caietano Pont, Calís i Pau Montaña, fill del mestre. A més de la difusió de models estrangers i forans, també es generà una transmissió d'aquests del mestre als alumnes en aquest treball conjunt (Quílez 1998:213).

Francesc Pla Duran, "el Vigatà"

Es tracta de la personalitat més interessant de la pintura del darrer terç del segle XVIII, especialment en l'àmbit de la decoració mural; però tot i això, fins avui no ha merescut l'atenció dels historiadors, exceptuant d'algunes breus aportacions, sobretot de Santiago

Alcolea (1954, 1959 i 1987), i de l'article de fons d'Àngels Coll (2000)⁷⁵⁹. Val a dir que Francesc Pla fou un pintor molt ben considerat a Barcelona, com demostren la gran quantitat i la magnitud dels projectes que va desenvolupar al llarg de la seva vida, majoritàriament a la ciutat però també a Vic, la seva població natal.

Francesc Pla Duran, més conegut com "el Vigatà" va néixer a Vic, batejat el 25 de juny de 1743 a la catedral de la ciutat, fill del torner i daurador Onofre Pla, i de Maria Rosa Duran. Es pot seguir el seu rastre documental a Vic fins l'any 1756 a través de les llibretes de compliment pasqual de la parròquia (Alcolea 1959 II:139). Al març de 1757, amb 14 anys ja se'l troba a Barcelona com aprenent de Manuel Tramullas, amb qui formalitzarà el contracte d'aprenent de sis anys el 25 de juliol de 1758⁷⁶⁰ -és a dir, que s'hi formà fins a 1763-. El 15 de setembre del mateix any, Pla exercí, juntament amb el també pintor Gabriel Duran de testimoni en el document que els germans Tramullas enviaren a Madrid, juntament amb els millors professionals de les nobles arts a la ciutat, per tal que els fos concedida l'autorització reial per establir una acadèmia a Barcelona⁷⁶¹. Sembla que l'any 1760 féu la Verge del Pilar per a la capella de la Rodona del claustre de la catedral de Vic (Salarich 1854:206), avui conservada al Museu Episcopal de la mateixa ciutat (Alcolea 1959 II:140; Coll 2000:245).

El 24 de juliol de 1766 el trobem a Vic apadrinant la seva germana Maria⁷⁶², després de la mort del seu pare i el 6 de febrer de 1768 es casà amb Antònia Grau a Barcelona⁷⁶³. És possible

⁷⁵⁹ Actualment Rosa Maria Subirana Rebull s'està dedicant a investigar sobre l'artista amb l'objectiu de comptar amb una monografia (Subirana Rebull 2011@ i 2015@). Agraïm les dades aportades per poder realitzar aquesta breu semblança biogràfica.

⁷⁶⁰ AHPB, Notari Jeroni Gomis, man. 1758, fol. 400r-v.

⁷⁶¹ AHPB, Notari Jacint Baramon, man. 1758, fol.157 (citat per Alcolea 1959 I:59 i 247; Rodríguez Muñoz 1998:367; Ruiz Ortega 2000:113).

⁷⁶² AHPB, Not. Geroni Gomis, man. 1758, fol. 400 (citat per Alcolea 1954:404).

⁷⁶³ ACB, Sposalles, 1766-1768, fol. 179 i AHPB, Notari Isidro Augirot Sunyer, man. 1768, fols. 19, 25 i 26 (citat per Alcolea 1954:404).

que pels volts de 1770 realitzés les decoracions de la Casa Cortada⁷⁶⁴ i la Casa Fontcuberta⁷⁶⁵ de Vic (Coll 2000:246). El 6 de desembre de 1771 realitzà i superà l'examen de mestria i ingressà al Col·legi de Pintors de Barcelona, apadrinat pel pintor Francesc Clotet, presentant un quadre del Naixement de Jesús⁷⁶⁶. Tot i seguir els passos de la trajectòria d'un pintor tradicional i agremiat, al febrer de 1775 es presentà a les oposicions d'una plaça de tinentde director a la nova Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona que convocà la Junta de Comerç, però no l'aconseguí i les places, que finalment en van ser dues, van ser atorgades a Marià Illa i Pere Pau Montaña⁷⁶⁷. Aquell any ja figura com a membre del Col·legi de Pintors (Alcolea 1959 I:75) i l'any següent, consta amb el càrrec de cònsol segon de la corporació, en què posteriorment fou nomenat examinador al 1781 i cònsol primer el 1782 (Alcolea 1954:404; Alcolea 1959 II:140). Tot i això, en les relacions de personal pel pagament de tributs de l'Ajuntament consta des de 1777 fins a 1784⁷⁶⁸ com a mestre amb casa i taller propi, en canvi a partir de 1784 i fins 1797⁷⁶⁹ consta com mestre sense casa ni botiga⁷⁷⁰. Pla abonà cada any els 45 rals pertinents a excepció de 1793⁷⁷¹.

L'any 1783 probablement va realitzar el cicle de Tobies per la Casa Roca, les nou peces sobre tela de la Casa Serra Clarós sobre els orígens de Roma per Ròmul i Rem -per encàrrec de Eusebi Bertrand Serra- i les quatre pintures de temàtica religiosa que es conserven al

⁷⁶⁴ Encàrrec de Josep Oriola i Cortada, amb representacions de Les aventures de Telèmac, els déus de l'Olimp al sostre i retrats dels reis de la casa d'Àustria a les sobreportes; també a l'alcova hi ha 11 escenes de la vida de Sant Martí (Coll 2000:246).

⁷⁶⁵ Allà Pla pintà quatre al·legories i quatre escenes de Les Metamorfosis d'Ovidi (Coll 2000:248-252).

⁷⁶⁶ AHPB, Josep Ribas Granés, man. 1771, fol. 604-v (citat per Alcolea 1959 II:139).

⁷⁶⁷ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1774-1775, fol.122, 213-214, 222 i 225 (citat per Alcolea 1959 I:73-74; Alcolea 1959 II:139; Subirana Rebull 1986:374).

⁷⁶⁸ Des de 1781 vivia al carrer Comtal número 16.

⁷⁶⁹ L'any 1792 residia al carrer Conde del Asalto.

⁷⁷⁰ Ens plantejem la possibilitat que Pla passés a ser mestre sense botiga perquè ja no la necessitava, ja que coincideix amb l'inici del període de gran encàrrecs de pintura mural que va dur a terme el pintor.

⁷⁷¹ AHCB, Reial Cadastre de la Ciutat de Barcelona, Gremi de Pintors, fulls personals, 1777-1797 (Coll 2000:243).

MNAC⁷⁷² (Coll 2000:246-247). L'any següent, s'encarregà de la decoració pictòrica del Palau Episcopal amb el bisbe Gabino de Valladares de comitent (Alcolea 1959 I:25 i 150; Subirana Rebull 2010); aquestes pintures ascendiren a 1.114 lliures que van ser cobrades per Pla al maig de 1785 i que incloïen el saló, dues façanes del carrer, el terrat, escales, el terrat del sortidor, tres habitacions amb alcoves, frisos i mampares de les dues habitacions principals, el menjador, la sacristia, el sostre de la biblioteca amb Al·legories dels cinc continents i els passadissos, els gabinets, les dependències del bisbe, 8 escenes de la Història d'Abraham i dues escenes de les sis que formaven el cicle de Tobies (Alcolea 1987:15; Coll 2000:244). El mateix any decorà la façana del jardí del Palau Moja (Sibias 1951:38), on decorà també el saló principal (Subias 1951:38; Alcolea 1954:404). Pla va cobrar el 4 de setembre de 1791 de Maria Lluïsa de Copons Descatllar, marquesa de Cartellà i de Moja, 2.980 lliures per diversos treballs de pintura fets en aquell palau i que es detallen en una època: treballs en el gran saló (730 lliures); les façanes de Rambla i Portaferriça (675 lliures); vestíbul i capella (150 lliures)⁷⁷³. L'any 1786 havia realitzat les decoracions de la casa del comerciant Bulbena –vuit escenes de Macabeus i Fets dels Apòstols, vuit escenes de la història de Tobies, dos sostres de temàtica mitològica i tres teles inèdites- i del Marquès de Monistrol –sostre amb els déus de l'Olimp- al carrer Riera de Sant Joan (Coll 2000:247). Sembla també que l'any 1793 pintà les estances principals de la casa del comerciant Joan Ribera al carrer Nou de Sant Francesc, construïda tres anys enrere, en la qual destaca el saló principal decorat amb temes mitològics i al·legòrics –eren temes amorosos com Apol·lo i Dafne, Venus i Adonis, etc. i un sostre presidit per Ceres-. Aquesta casa fou adquirida per Eusebi Güell l'any 1901 (Alcolea 1954:405; 1959 I:150; 1959 II:140; Figueras 2003) i actualment el programa mural es troba a la Casa Museu Pau Casals a El Vendrell. El mateix any també pintà el saló de la casa de Bonaventura

⁷⁷² Sembla que aquestes pintures corresponen a un “ús” exclusivament femení, en espais com els estrados on les històries exemplars eren el més habitual i es representaven en espais més petits i amb temes com la Vida de la Verge, sèrie avui dissminada entre el MNAC i un col·leccionista particular de Madrid.

⁷⁷³ AHPB, Not. Grau Cassani, man. 1791, fol.112 (citat per Alcolea 1959 I:280-281 i Alcolea 1959 II:140).

Grasés a Sarrià i el 1796 la casa del Baró de Savassona al carrer Canuda –amb cinc sostres mitològics, amb el del saló principat presidit per Judici de Paris- .

De totes les decoracions murals esmentades, s'han conservat fins avui les del Palau Moja, de la Casa Ribera, l'antiga casa Serra Clarós, el saló principal del Marquès de Monistrol, el saló del tron del Palau Episcopal, la casa Bulbena, entre d'altres. També el quadre de la Verge del Pilar en una capella del claustre de la Catedral, i un gravat que va fer a Saragossa Mateo González, reproduint l'altar de Sant Antoni de Pàdua a l'església del convent de Sant Francesc de Barcelona amb un dibuix de Pla. Entre 1800 i 1804, no consta en les relacions de pintors de la ciutat, potser perquè ja no pintava o tenia algun impediment (Alcolea 1954:404). Tornem a documentar-lo l'any 1805, amb 62 anys signant al costat d'Antoni Feu i Manuel Lacoma una procura on figura com a professor de pintura resident a Barcelona⁷⁷⁴. Pla va morir el 26 de febrer d'aquell mateix any d'un atac de feridura i fou sepultat a l'església de Santa Maria del Pi⁷⁷⁵ (Alcolea 1954:404; 1959 II:141).

Habitualment es comenta el caràcter fort i voluble del pintor, a qui s'ha tractat d'irritable, mandrós i poc complidor, i que sembla que mantingué nombrosos plets amb els seus clients (Alcolea 1954:404). Donat que aquests comentaris són repetits pels historiadors sense aportar documentació, no volem entrar en aquestes qüestions, desitjant que es pugui localitzar ben aviat més documentació al respecte.

En tractar la figura de Francesc Pla, “el Vigatà”, cal tenir present que fou un pintor fora de l'acadèmia, en un moment de franca decadència de la pintura tradicional i els gremis, però que es va mantenir ferm en la seva personalitat artística, tot i deixar-se portar per algunes influències prou interessants. Probablement per aquest motiu és un artista que ha estat recuperat en un temps relativament recent i que no apareix referenciat en cap obra de l'estil

⁷⁷⁴ AHPB, Not. José Antonio Catà i Palahí, man. 1805, p.93.

⁷⁷⁵ AHPB, Not. Grau Casani, man. 1791, fol. 112.

de Ceán Bermúdez, ja que es mantenia al marge de la línia més oficialista i no el consideraren prou destacable. Una altra qüestió a tenir en compte és la seva dedicació majoritària a la pintura mural, una feina que sembla no estar massa valorada, ja que els pintors eren tractats com la resta de treballadors o artesans que participaven d'una obra, malgrat que en les seves mans estava la responsabilitat de crear un mecanisme d'ostentació i poder tan important com un programa iconogràfic. El que queda clar és que en els inventaris *postmortem* no apareixen reflectits els conjunts de pintura mural, segurament perquè no se'ls dóna tanta importància com pugui semblar d'entrada –recordem que el Baró de Maldà quan visita aquests salons sempre destaca la il·luminació i obvia les pintures, que només són un element més de l'escenografia- però també cal considerar que no es tractava de béns mobles, sinó immobles o inserits en aquests i per tant no es podien inventariar.

Com que no s'ha trobat encara el seu testament i/o inventari *postmortem*, no podem conèixer el contingut de la seva biblioteca o de les seves influències, gustos o interessos. A través dels seus treballs però, podem establir certes connexions amb models italians com els gravats de Ferroni segons pintura de Carlo Maratta (Coll 2000:245); però també féu us dels models francesos per exemple en les decoracions florals i armamentístiques molt similars als gravats de Charles Delafosse, tal i com també es donaven en molts hôtels francesos. Un altre estudi apunta a l'interès de Pla per l'obra de Simon Vouet a Versalles (Jimeno 2006). Observem com Pla segueix fidelment els gravats i potser podríem definir fins i tot quins models empra en funció del comitent, tal i com opina Subirana, per exemple, en el cas de Valladares, la referència serà Roma, però en el cas del Palau Moja, probablement la marquesa, la referència era París (Subirana Rebull 2011@). Pel que fa a possibles desplaçaments o viatge a Itàlia, sembla que el Vigatà no va moure de Barcelona malgrat que no se'l pot documentar a Barcelona durant l'any 1793.

En qualsevol cas la seva obra es pot considerar el cant del cigne del barroc pictòric català, ja que és el darrer gran artista que es manté dins d'una línia tradicional mentre que l'acadèmia

està canviant tota la manera d'entendre la creació, producció, l'estètica i inclús la comercialització artística. De fet, tot i no comptar amb les mateixes titulacions i reconeixements públics i acadèmics de què gaudien altres pintors i artistes de tota mena de primera línia a la ciutat, Pla deuria estar socialment molt ben vist a jutjar per la quantitat i el nivell dels encàrrecs que li arriben, alguns dels conjunts de decoració mural civil més importants per algunes de les famílies més poderoses de la ciutat, i el que és més interessant, de tota mena d'orígens socials; ens referim a que la clientela del Vigatà es transversal, i passa per famílies nobles, burgesia industrial i comerciant i el bisbe de Barcelona, fet del qual cap altre pintor del moment podria vantar-se. En aquest sentit, també la temàtica ho és, ja que tant pinta temes mitològics, com religiosos, al·legòrics, literaris o històrics.

En qüestions més tècniques podríem dir que la seva pinzellada és molt solta i espontània, sembla ràpida i valenta, tantse val si sobre tremp, tela o guix fresc on acostumava a fer retocs posteriors. Resulta interessant el seu domini del dibuix, però no pas per acurat, ben definit o detallista, sinó per dibuixar amb la pintura amb poques pinzellades d'una manera molt sintètica i esquemàtica però altament efectiva -i efectista-, molt diferent de Montaña, probablement perquè no cerca el detall, sinó la imatge de conjunt. Aquestes característiques fan que moltes de les seves figures semblin molt modernes, especialment les que se situen en els darrers termes de les escenes. Els seus colors són habitualment bastants freds i la llum uniforme, malgrat que la seva especialitat era la grisalla, on sembla trobar-se molt més lliure i còmode. La seva tècnica era peculiar, ja que acostumava a dibuixar amb una gúbia sobre el guix fresc per tal de marcar la composició i posteriorment ja atacava la pintura, fet que de vegades comportava canviar alguns aspectes o rectificar. Aquesta qüestió, ens ha fet recuperar els programes que Pla pintà tant en la façana del Palau Moja com del Palau Episcopal, ja que les pintures s'han perdut per estar exposades a les inclemències del temps, però s'han conservat les línies prèvies fetes amb la gúbia. El fet que aquestes pintures hagin desaparegut, ens porta a pensar que no estaven preparades per estar exposades a l'exterior i que per tant, si van ser fetes expressament amb materials que no perdurarien, possiblement es deuria a que

no se'ls donava tanta importància, que els clients no estaven disposats a gastar més diners en materials duradors i/o que les pintures es van fer per una festa, acte o celebració determinats i que es comptava amb la seva futura desaparició, de manera que potser podríem emmarcar-les en l'art efímer. Això ens fa pensar en les decoracions de façanes efímeres, habituals en l'època i de les quals en conservem alguns gravats, per exemple de la Casa de Joan Pau Canals o la documentació que Marià Illa féu a la façana de la Casa Erasme de Gònima a la plaça de Santa Anna amb motiu de la beatificació de Sant Josep Oriol l'any 1806.

Per últim, i acabant amb els aspectes tècnics, Pla feia ús de molts dels elements escenogràfics i de la *quadratura*, imitant recursos emprats a la Galleria Farnese; tot i que és evident que no tenia l'habilitat dels Carracci, alguns elements arquitectònics i el llenguatge pictòric emprat semblen tenir la mateixa voluntat; per exemple amb els *quadri riportati* i els enganys als ulls, especialment amb la projecció d'ombres.

En el cas de Francesc Pla, no podem parlar d'un estol d'artistes que col·laboressin amb ell, tot i que comptava amb ajudants per enllestir els encàrrecs, la majoria de gran magnitud. En alguns documents i comptes relacionats amb el pintor ja des dels seus inicis a Vic, apareix el nom de Llucià Romeu⁷⁷⁶ i, d'altra banda, en els comptes del Palau Episcopal el nom d'A. Domingo⁷⁷⁷.

⁷⁷⁶ Pintor nascut a l'any 1761, documentat com a deixeble de l'Escola Gratuïta de Dibuix en la qual fins i tot rebé diversos premis en les classes de figures d'estampes, figures de guix i en invenció de flors, els anys 1779 i 1780. Romeu treballà a Vic, però també col·laborà a Barcelona amb Francesc Pla, sobretot en les parts ornamentals de les decoracions murals. A banda de la seva relació professional, Pla i Romeu eren cunyats, donat que el segon es casà amb Maria, la germana de Pla (Alcolea 1959 II:157).

⁷⁷⁷ ADB, Mensa Episcopal, *Palacio Episcopal. Legajos de planos y perfiles de las obras executadas en el palacio desde el año 1782 al 1785...*, n°11, fol. 146 i ss. (citad per Subirana Rebull 2015@).

Annex III

Catàleg

Clientela i els seus encàrrecs

Annex III: Catàleg. Clientela i els seus encàrrecs

III.1. Projectes de la noblesa

III.1.1. El Palau de la Virreina (1772-1778)

El Virrei Amat

El promotor de l'obra fou Don Felipe Manuel Cayetano d'Amat i de Junyent Planella i Vergós (Vacarisses, c. 1707-Barcelona, 1782), nomenat 31è virrei del Perú entre el 12 d'octubre de 1761 i l'1 de juliol de 1776 pel rei Carles III, gràcies als seus mèrits i trajectòria militars. El seu pare, Josep d'Amat i de Planella, procedent d'una família ben considerada, va rebre el títol de Marquès de Castellbell, per part de Felip V. Manuel va iniciar la carrera d'armes de molt jove ingressant a l'orde de Sant Joan de Jerusalem al 1721 i ben aviat marxà a Malta. Tornà a Espanya l'any 1728, va prendre part en gran nombre de campanyes a l'Àfrica i en diverses batalles a Itàlia, sobretot en la reconquesta del regne de Nàpols de 1734. Gràcies a aquestes empreses, va ascendir molt ràpidament, de manera que el 1755 va ser nomenat governador de Xile, el 1759 tinent general, i el 12 d'octubre de 1761 virrei del Perú (Bonet 1925:3). Es tractava dels que aleshores s'anomenava un *segundón*, és a dir, un dels fills no primogènits i per tant que no tenia accés a l'herència paterna, per tant sense fortuna pròpia, mostrant-se molt avar de vegades. Va aconseguir acumular una gran riquesa especialment a través del control de la venda del tabac, sobretot a Xile, on va acceptar tota mena de regals. Tot i això, val a dir que una posició d'aquestes característiques, implicava grans ingressos però també importants despeses de representació del rei en els diferents territoris (Sáenz-Rico 1961:99).

La militarització d'aquest virregnat es va produir en entrar a la Guerra dels set anys, ja que va caldre assegurar les costes del Pacífic amb fortificacions i enviar expedicions a l'Illa de Pasqua i Tahití, a més d'urbanitzar i adornar la ciutat de Lima. Amat va combatre el jesuïtes, especialment a partir de la seva expulsió l'any 1767 (Sáenz-Rico 1961:90). Al Perú, es preocupà de qüestions militars i també civils, introduint moltes millores sobretot a la ciutat de Lima, com la restauració de la fortalesa de Callao o la construcció o restauració de

vaixells aconseguint una bona flota. També s'ocupà de les millores en l'àmbit civil com l'enllumenat dels carrers, la construcció de ponts i carreteres, l'ampliació de l'hospital, la reconstrucció d'esglésies enrunades, el Paseo de las Aguas⁷⁷⁸, la plaça de braus, el teatre de comèdies, el palau dels virreis, la Quinta del Rincón i la casa de la moneda de Potosí, entre d'altres (Riera 1988:47).



Retrat del Manuel Amat, virrei del Perú,
de Pedro José Díaz (1773).
MNAC, n° cat. 122671-000.

Amat es va mostrar sempre molt proper a la cort i, per exemple passà algunes temporades a Aranjuez. Malgrat les crítiques que va rebre a la seva feina a Lima, acusat de contraban entre d'altres qüestions, Carles III confià en ell, de manera que el virrei continuà gaudint del seu favor. En tornar de Santiago i de Lima, la voluntat de voler viure prop de la monarquia continuava vigent, però acostumat al clima de les colònies, va preferir instal·lar-se a Barcelona, prop dels seus parents que l'admiraven i el veien com algú poderós, enlloc de romandre a Madrid (Sáenz-Rico 1967:524).

Amat tenia una afició a les matemàtiques des de molt jove, sobretot aplicades a l'enginyeria militar i amb un gran interès per la construcció. Va participar activament en la supervisió de obres de Real Felipe del Callao, en els magatzems de pólvora i les muralles de Lima i en les obres del palau virregnal de Santiago de Xile i del de Lima, les millores dels camins d'accés a Lima. A més, destaca de la seva personalitat el fort caràcter autoritari, que es fa palès en episodis com en el cas de 1763 quan des del Perú i per

⁷⁷⁸ Projecte urbanístic en què el virrei volgué projectar un espai inspirat en la Plaça Navona de Roma, que havia vist i admirat en les seves estances italianes.

carta insistí als seus germans que calia ampliar la casa paterna a la plaça de Santa Anna, comprant les finques veïnes (Sáenz-Rico 1967:424-425).

El virrei va cessar del seu càrrec al juliol de 1776 després de 14 anys i poc després, degut a les complicacions en el seu judici de residència, tràmit habitual en què es demanaven responsabilitats als funcionaris, va creure necessari abandonar el Perú. El 4 de desembre de 1776 començà el seu viatge de tornada i donà per acabada la seva carrera política (*Virreina* 1995:47). Va romandre a Madrid fins a l'octubre de 1777 i en el seu retorn a Barcelona va ser rebut pels seus parents a Altafulla, entre els quals es trobaven els seus nebots, el marquès de Castellbell, el germà d'aquest Antoni i el Baró de Maldà. Tota la comitiva l'escortà fins Villalba per veure el germà del virrei Antoni, pujaren a Montserrat i visitaren la Moreneta, a més de veure les millores introduïdes en aquella casa. Posteriorment, van marxar cap a Esplugues, a la torre de Cortada del seu germà. Finalment, entrà a Barcelona el 22 d'octubre amb un gran seguici pel portal de Sant Antoni i fins a la Rambla, on va rebre l'homenatge de la noblesa i les autoritats. En el seu període barceloní, va dedicar el seu temps a les visites familiars, i d'amics i companys de l'orde de Sant Joan, als palaus barcelonins o als afores (*Virreina* 1995:48), relacionant-se únicament amb la noblesa de la ciutat, ja fos acollint en els salons de les seves cases els personatges més destacats o assistint a importants actes socials com la festa de bateig de l'hereu del seu nebot el marquès de Castellbell (Sáenz-Rico 1967:528). Constantment es percep el seu orgull de *segundón*, ressentit d'una banda, però satisfet després d'haver assolit l'apoteosi del poder, els honors i els diners, ara també a la ciutat que l'havia vist néixer.

Amat tenia una relació bastant estreta amb les seves germanes que es trobaven recloses al monestir de Sant Pere de les Puel·les i, anys més tard, de la mateixa manera amb les seves nebodes, monges al convent de Jonqueres, a les quals visitava freqüentment i els portava regals. Aquestes relacions eren fomentades per ell, degut a la simpatia que li despertaven els altres *segundones* de la família (Sáenz-Rico 1967:530). En aquestes visites, Manuel es deuria

deixar acompanyar pel seu nebot, deixeble predilecte i protegit Antoni d'Amat i de Rocabertí i, possiblement en alguna d'elles van conèixer la jove noble Maria Francisca de Fivaller i de Bru que acabava d'entrar al monestir l'any 1777. Antoni, aleshores de 36 anys, li va proposar matrimoni a la noia, que comptava amb només 21. La unió va ser concertada, però degut a què el nuvi, de professió miliar com el seu oncle, va haver d'incorporar-se al servei actiu a la guarnició de Cadis, on va estar-se fins al 1782. Per aquest motiu, Antoni no va poder complir amb la seva paraula i va trencar el compromís i davant la situació de deshonor en què quedava la família Amat, el virrei ocupà el seu lloc com a contraent (Sáenz-Rico 1967:532). Malgrat que la qüestió de l'honor era encara important a finals del segle XVIII, probablement la iniciativa de Manuel es donà com a conseqüència de les conjures que en contra de la seva persona s'estaven produint a Madrid i que veien la seva solteria com un motiu de sospita i va aprofitar la situació generada pel seu nebot per posar-hi remei.⁷⁷⁹ Els preparatius del casament es van iniciar al març de 1779 amb la sol·licitud d'autorització per poder continuar utilitzant la creu de Malta encara que estigués casat "con dama de iguales circunstancias". Amat va romandre a Madrid encara un mes més i el matrimoni es va celebrar per poders, de manera que la imatge d'una parella tant desigual en la seva edat no fos tan impactant per la societat barcelonina. La unió quedà confirmada el 3 de juny de 1779 a l'església del monestir de Jonqueres en una cerimònia en què el nuvi absent va ser representat pel seu germà Antonio amb assistència de la noblesa de la ciutat. Manuel arribà el dia 14 i la boda es confirmà amb una cerimònia i festa a la seva torre de Gràcia. Sembla important destacar que, a partir de la celebració del matrimoni, poques activitats excepcionals o de gran volada van ser celebrades a la seva llar i els seus deures socials van ser reduïts al mínim, a banda de viure

⁷⁷⁹ Micaela Vargas, *la Perricholi*, fou una famosa actriu i cantant peruana que, a partir de la seva coneixença l'any 1766, es va convertir en l'amant del virrei. Vargas fou la inspiració de diverses obres d'artistes com Pròsper Mérimée, Jacques Offenbach o Jean Renoir (*Virreina* 1995:46). Malgrat que no van arribar a casar-se, Amat es presentava en societat amb l'actriu, escandalitzant la societat benestant de Lima. D'aquesta relació va néixer un fill que Amat no va reconèixer mai, anomenat Manuel d'Amat i Villegas, que es quedà al Perú amb la seva mare, participant anys després en la revolució per ala independència del seu país. La parella es va separar definitivament amb el retorn del virrei a Barcelona.

alguns disgustos com la mort del seu germà Antoni, la falta de descendència i els problemes amb les propietats i les conxorxes polítiques, militars i aristocràtiques. Manuel Amat va caure malalt de gravetat al inicis de 1782, el 2 de febrer va rebre el viàtic amb pompa processional i féu testament. Arran d'aquesta unió, el llegat de la seva esposa varià amb un augment de la dot, una pensió vitalícia en qualsevol estat i l'ús de la casa de la Rambla amb el seu contingut i dos cotxes mentre es mantingués vídua. En cas de tenir fills, va disposar una quantitat per a l'hereu però també per als *segundones* (Sáenz-Rico 1967:537).

Les obres del virrei

En la seva vessant com a enginyer i alhora mecenes, una part de les obres es van desenvolupar a Madrid en la seva voluntat d'instal·lar-se a la cort quan hi tornés amb casa i cotxe, un projecte que no abandonà mai (Sáenz-Rico 1967:429) i que fou un encàrrec que havia fet des de Xile al 1770. L'any 1773 es comprà la casa del número 6 del carrer San Mateo i de seguida



Façana principal del Palau de la Virreina a la Rambla.

van començar les obres segons plànol de l'arquitecte Elías, sota la direcció del mestre Gabriel Eugenio González, que s'allargaren fins el 25 de març de 1775. La vivenda, de grans dimensions, consistia en planta baixa i dues plantes més, un jardí amb font, un *corralón*, cavallerisses i una sínia. A l'entrada es comptava amb un ampli vestíbul

amb escales que pujaven a la planta noble on es trobaven les habitacions i un oratori. Fins i tot, incloïa la construcció molt propera d'una casa més petita, l'última construcció que el virrei va fer, acabada un any després de la seva mort. Precisament traspassat Manuel Amat, cap familiar va voler la propietat en herència.

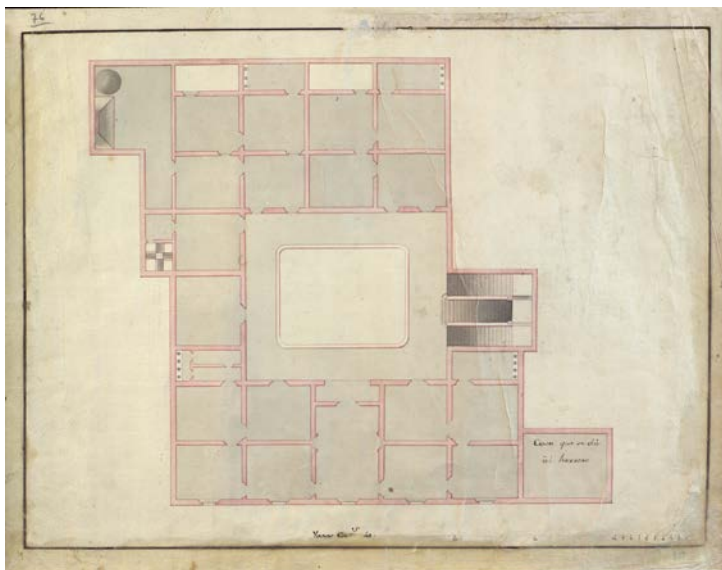
En la vessant de les propietats barcelonines, el seu germà Antoni Amat comprà diverses cases per a Manuel. En primer lloc, una torre a Gràcia, adquirida el 5 de novembre de 1770, del qual el disseny de la façana sembla fet pel mateix arquitecte que el palau de Castellbell, residència paterna dels Amat, a la plaça de Santa Anna i de la Rambla. Les obres s'iniciaren el 20 de març de 1771, tal i com indica el seu nebot, el Baró de Maldà, i s'allargaren fins a 1773. La vivenda consistia de planta baixa i dos pisos amb quatre torres als angles i un gran jardí amb jocs d'aigua. A més, l'antiga casa de la finca es va mantenir pels masovers. Alguns elements mostraven una clara intenció d'ostentació i luxe com la gruta amb aigua que adornava la torre. De la torre, coneguda de la mateixa manera que la casa de la Rambla -"de la Virreina"-, només en queda un dintell de finestra encaixat en el parament lateral de l'església de Sant Joan Baptista i el nom de la plaça gracienc. Inicialment fou convertida en hospital a patir de l'epidèmia de febre groga de 1821 i venuda en parcel·les ja molt malmesa entre 1878 i 1884, en el solar de la qual es va construir l'esmentada església de Sant Joan de Gràcia (*Virreina* 1995:51). Aquest projecte responia a la voluntat del virrei de posseir una de les residències més luxoses dels afores de la ciutat, fins i tot més que la de la seva família a Villalba, prop de Montserrat. La residència va estar acabada al 1773 i es va fer enviar tres campanes fins a Cadis i després a Barcelona per un rellotge, en funcionament des del 14 de setembre de 1775. En aquesta finca se celebraren les bodes i hi passà els estius de 1779, 1780 i 1781, a més d'habitar-la la seva esposa durant llargues temporades fins a la seva mort al 1789 (Sáenz-Rico 1967:437).

També cal tenir en compte el paper del virrei en l'ampliació de la casa familiar del Marquès de Castellbell a la plaça de Santa Anna. Des de Lima, Manuel escrivia amb el seu habitual to autoritari que donessin "más extención a la casa por parte de la plaza y, en su defecto, por la calle de la Canuda (con la casa de Fatgio): este asunto me debe toda la atención de un buen hijo de ella porque, a más de la comodidad, da honor a la familia, dentro y fuera del país y, con

preferencia afuera, donde solos los ojos deciden la graduación de su ser”⁷⁸⁰. Finalment, després d’insistir reiteradament, es féu l’ampliació seguint el projecte dissenyat pel mateix virrei, amb una fesomia similar⁷⁸¹ a la casa de Copons a la mateixa plaça (Sáenz-Rico 1967:432). De la mateixa manera que per a tots els assumptes de Barcelona, va fer servir el seu germà Antoni, procurador general, que en comptades ocasions fou substituït per un notari.

El Palau de la Virreina (1772-1778)

Es tracta d’una de les primeres construccions fetes a la Rambla en el seu tram superior. El projecte de la casa de la Rambla troba el seu origen en l’any 1766, quan Antoni Amat per ordre del seu germà Manuel, s’encarregà de comprar la casa de l’ardiaca de Tarragona a la Rambla, després de la mort d’aquest, per 20.000 lliures, opció que guanyà ja que fou el major licitador que s’havia presentat a la puja (Sáenz-Rico 1967:440). La propietat se situava en el



Plano de la planta principal del Palacio barcelonés llamado de la Virreina, en la Rambla (1771). (BNC, Col·lecció Manuel d’Amat i de Junyent, Ms. 400/76).

mateix costat que l’església de Betlem i la foneria d’artilleria davant la cortina de la muralla de la Rambla. Aquesta casa, juntament amb la torre de Gràcia, van ser construïdes per a la seva comoditat i per a la seva representació pública, propietats en les quals gastà gran part de la seva fortuna. Un cop se l’informà de la compra de la casa, el 24 d’octubre de 1767 envià un

esborrany del plànol amb tota una descripció de la nova construcció molt ben executat, en el

⁷⁸⁰ AHCB, Fons Amat, lligall 130, Carta de Don Manuel d’Amat al seu germà el Marquès de Castellbell, Lima, 25 de maig de 1770.

⁷⁸¹ La façana sembla dissenyada per la mateixa mà que la de la Rambla.

qual es percep que estava acostumat a despatxar documentació administrativa d'aquest tipus i fins i tot a participar en els projectes. A banda, de la despesa per la compra del terreny, es destinaren 25.000 pesos forts a les obres de la casa (Sáenz-Rico 1967:445).

Ja a inicis de 1768 envià un segon plànol en el qual s'observa un disseny de façana molt influïda pel barroc classicista amb cinc cossos separats per pilastres amb basament a la planta baixa, cornisa rematada amb una balaustrada amb gerros, tot ideat pel virrei. Aquests elements havien estat admirats pel virrei a Itàlia en les seves estades militars, així com per les obres del Palau Reial de Madrid o potser fins i tot també al Palau de la Granja. Com es pot observar, el gust del virrei era molt proper al que en aquells anys es projectava a Madrid, a l'entorn de la cort i als projectes dels enginyers militars (*Virreina* 1995:59).

Segons Sáenz-Rico, la pedra va ser portada majoritàriament de Mallorca, ja que l'any 1773 es va arribar a una concòrdia entre els veïns, com el carreter Marino Camps i la procuradoria del monestir de Poblet sobre la construcció de la façana (1967:451). Si la pedra hagués estat de Montjuïc no hagués calgut acumular-ne tanta al carrer i no hauria generat malestar entre els veïns. A més, l'aparatós transport d'aquesta i el necessari passeig per la Rambla que s'havia de fer per arribar al seu destí, formava part del complex sistema d'ostentació del virrei a la ciutat abans de la seva mateixa presència, de manera que tothom pensés que el material era molt costós. Si observem la façana, es fa evident que la pedra de la part baixa és més fosca, de Montjuïc, mentre que la resta és més clara, probablement mallorquina. Altres detalls semblen indicar que en la seva estada mallorquina també s'havia fixat en altres detalls propis de les cases nobles com les cisternes. El 2 de febrer de 1773 ja estaven enderrocats els edificis vells, tot i els diversos plets que van tenir lloc a causa dels elements que sobresortien de la façana. Al setembre de 1775 ja estava acabada la fàbrica de la casa així com la torratxa i les dues torres mirador. Només faltaven per acabar l'escala principal, el pati amb la galeria coberta i les escultures de Carles Grau, elements que finalment s'acabaren a finals de 1776 (Sáenz-Rico 1967:464).

Amat, des del seu virregnat al Perú, estava molt centrat i interessat en tenir un gran i luxós palau en l'espai que esperava que esdevingués la nova via principal de la ciutat. Per aquest motiu, compraren una altra finca veïna i Amat envià nous plànols per adaptar el projecte a un solar més gran, amb més façana i més terreny. Potser hi va intervenir també el capità Juan de la Roca, col·laborador del virrei en alguns projectes o algun altre arquitecte o enginyer que havia intervingut en les obres del virregnat (Sáenz-Rico 1967:456). La seva passió constructiva



Saló principal del Palau de la Virreina a la Rambla, destinat al menjador, amb representacions dels dotze mesos de l'any.

el portà a retocar el palau amb detalls com un mirador al 1778 com el que s'havia fet al Palau Reial amb l'arribada de Carles III des de Nàpols i dos rellotges de sol sobre la galeria coberta que envolta el vestíbul. Cap dels plànols de la casa no estaven signats, tampoc els que es conserven a Vic, tot i que en ocasions s'han atribuït⁷⁸² a Carles Grau, o al

mestre Serras, un sastre amic de la família que va morir en caure d'un balcó mentre vigilava les obres el 7 d'abril de

1779. Arran d'aquest accident i dels poder notariais que això generà sabem que Josep Ausich i Mir⁷⁸³ havia delineat el plànol i havia de supervisar que l'obra es dugués a terme segons

⁷⁸² La major part dels historiadors que han tractat el tema com Cèsar Martinell, Agustí Duran i Sanpere o Adolf Florensa s'han decantat per atribuir l'autoria a l'escultor Carles Grau que s'havia ocupat dels treballs amb pedra, una participació que ja indicà el Baró de Maldà en el seu *Calaix de Sastre*.

⁷⁸³ Josep Ausich (1733-1806), membre d'una de les més importants nissagues de mestres de casees dels segles XVII i XVIII a Barcelona. Fou soci de Francesc Renart i Pere Armet en la construcció del Col·legi de Cirurgia; de Pau Planes en la carretera a Madrid; d'Onofre Ivern en el pont de Molins de Rei; i de la companyia de constructors de la Llotja, Ausich va fer projectes menors com a projectista al llarg de la seva vida, destacant el Palau de la Virreina, a més de les capelles de la Mare de Déu de l'Ajuda al carrer de Sant Pere Més Baix. Tenia prestigi dins del gremi i va ocupar diversos càrrecs com el de clavari (1769), prohoms tercer (1772) i prohoms

aquests plànols (Sáenz-Rico 1967:461). Triadó en canvi, creu que Amat era prou culte per ser coneixedor de les formes del classicisme francès que, juntament amb els seus viatges a Itàlia, li haurien donat prou idees i coneixements com per ser l'autor dels projectes del palau. Per aquests motius considera que Ausich deuria ser el constructor de l'edifici (Triadó 1984:53), o dit, d'una altra manera, deuria exercir més de constructor que de dissenyador (Garganté 2011:321). Es pot concloure que mantenint l'estructura formal i la tipologia de l'edifici, a Barcelona Ausich va fer una reinterpretació arquitectònica del que mostrava el darrer projecte d'Amat enviat des del Perú (*Catalunya a l'època...* 1991:367-369).

De nou la seva insistència en la idea que la casa havia de servir per als *segundones* de la família, es percep en diverses vessants de la casa com la distribució de les habitacions que eren totes de les mateixes proporcions sense distinció en la habitual jerarquia familiar o les reixes dels balcons que es decoraren amb les lletres S.A.F.A., acrònim de “Segundos de Amat, Família de Amat”. Queda clar en alguns dels escrits del virrei al seu germà, per exemple: “he conosido por propia experiencia que necesitan fomento para asender los segundones que sirben” (SaenzRico 1967:440) i també en la carta del 18 de març de 1768: “porque hes mi voluntad que estos segundos militares y eclesiásticos –los primeros de sus arriesgadas fatigas y los segundos- tengan y encuentren descanso, quando lo necesiten, en medio de los suios sin pencionar a persona alguna” (SaenzRico 1967:441).

L'edifici fou conegut com la Casa del Virrei del Perú fins a la seva mort al 1782 i durant nou anys en què l'habità la seva vídua, Francisca Maria de Fivaller i de Bru, i en els 33 anys següents propietat del seu nebot Antoni d'Amat i de Rocabertí. La seva dona fou la usufrutuària per no haver tingut fills i si es mantenia vídua, ja que en cas contrari el seu hereu universal hagués estat l'esmentat nebot preferit, l'excapità de guàrdia de Lima, com així fou a la mort d'ella. El nom denotava aleshores amb un cert exotisme i riquesa per les referències

primer (1782 i 1784). Deuria tenir un nivell de vida més aviat còmode, donat que va cotribuir amb 90 lliures en una de les col·lectes públiques durant la Guerra Gran (Arranz 1991:25).

americanes per als barcelonins. L'arribada i la vida del virrei al palau, així com la seva mort havien quedat en la memòria dels barcelonins. Posteriorment la casa va perdre el seu caràcter fastuós per la vida discreta de la vídua i el nebot i, quan aquest es va fer càrrec de la residència l'any 1791, ja estava en decadència (Sáenz-Rico 1967:465). Amb la mort del nebot s'inicià la dispersió dels béns de la família, ja que no es podia establir una fundació pietosa per les lleis de desamortització de 1820, tal i com indicava en el seu testament el virrei. Després de moltes vicissituds, entre 1824 i 1835 es van vendre tots els béns mobles a l'encant⁷⁸⁴ tant del palau de la Rambla com de la torre de Gràcia, que a la dècada de 1860 ja no es trobaven entre el patrimoni familiar. Ja a mitjan segle XIX es creà la llegenda del virrei que, per salvar l'honor familiar, es casà amb una jove que havia estat rebutjada pel seu nebot i la casa va passar a conèixer-se com La Virreina. Posteriorment fou convertida en una casa de veïns, tot i que es va mantenir la important biblioteca d'Amat fins ben entrat el segle XX (Sáenz-Rico 1967:469-470).

L'expectació de la ciutat fou gran en tenir notícia de la salut del virrei, i afrontant la seva imminent defunció, es van posar barreres de fusta davant del palau per tal de contenir la gent que s'acumulava a la porta. Finalment Amat traspassà el 14 de febrer de 1782 i tota la casa es va endolar. D'allà va partir la comitiva fúnebre, i pel carrer de la Portaferrixa, Boters, la Plaça Nova, la Plaça de la Catedral, el carrer Ciutat, Regomir, i el carrer Ample, s'arribà fins a l'església de Sant Francesc, on va rebre sepultura. El seu nebot, el Baró de Maldà, així ho relatava: "Dia 16 de febrer de 1782. S'enterrà en la iglesia de Sant Francesc lo cadàver de l'Excm. Sr. Don Manuel Amat, mon oncle, havent estat la matinada plujosa i plens o bruts de fang los carrers pels que ha passat la professió de dit enterro [...]. De tropa era en notable disminució, per ser la més destinada a Maó, Gibraltar, etc. La poca infanteria se componia de

⁷⁸⁴ Subirana Rebull i Triadó van documentar part d'aquest patrimoni, per exemple una sèrie dedicada a la vida de Sanra Eulàlia de Josep Bernat Flaugier, actualment en una col·lecció privada (Subirana Rebull-Triadó 2001).

suïssos, i la cavalleria un esquadró del regiment del rei. I anava la música ab lo timbaler a cavall, tocant les timbales [...]. No obtant la poca pluja, y el molt fanch, era molta la concurrència de gent de ambos sexes en tot los curs de la profesó [...]. Lo ofici lo cantaren a veus los mateixos religiosos, conclohent-se tota la funció del enterro a dos quarts de una, anat-hi el referit, las 4 ordres mendicants, 18 cobas y 36 atxas. Requiescat in pace.”⁷⁸⁵.

A partir d'aleshores, la seva jove vídua ocupà la casa. Malgrat ser un personatge poc conegut a la ciutat abans del seu matrimoni amb el virrei, continuà amb els processos del Consell d'Índies per l'honor del seu marit i es guanyà el respecte dels barcelonins durant els nou anys que el va sobreviure. Sobretot les seves activitats van estar dedicades a les devocions i obres de caritat i es va envoltar de la seva família, residint a la casa de la Rambla i a la torre de Gràcia, donant nom a ambdós edificis que s'ha mantingut fins a l'actualitat. El seu estat de salut era delicat tot i la seva joventut. Sáenz-Rico interpreta en la documentació que sis anys després de la mort del seu marit va voler tornar a casar-se, s'ignora amb qui. Així sembla desprendre's de la concòrdia a la qual arribà amb el nebot Antoni d'Amat i de Rocabertí, hereu universal del virrei, però finalment no es va dur a terme per falta d'acord. Probablement arran d'aquest assumpte, el 24 de gener de 1789, va fer testament davant del notari Casanovas (Sáenz-Rico 1967:538). El 3 d'octubre de 1791, en ple ofici a l'església de la Mercè, en intentar alçar-se Maria Francisca va caure amb convulsions a terra i va morir el mateix dia als 36 anys. Va ser enterrada vestint l'hàbit de Jonqueres i la comitiva va sortir del palau Fivaller, casa de la seva família paterna, a través del carrer de la Mercè, Fusteria, i carrer Ample fins al monestir de Sant Francesc on se l'enterrà al costat del virrei.

L'edifici mostra com ja hem esmentat influències francesa, especialment en relació a l'estereotomia, i italiana, és a dir, que tant el virrei com l'arquitectura dels enginyers militars es trobava oberta als corrents artístics europeus. Pel que fa a la seva situació en la que estava

⁷⁸⁵ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 02/1782, p.229.

esdevenint la nova via principal de la ciutat, la Rambla, no va ser senzilla, ja que la seva integració en l'entorn va ser certament complexa, donada l'alineació diferent d'aquesta. En aquest sentit, el cas més similar que es va donar a la ciutat en aquell moment fou el del Palau Sessa-Larrard, construït també entre 1772 i 1778, una obra on també va intervenir Carles Grau. Entre ambdues construccions es perceben múltiples semblances del llenguatge arquitectònic, segurament per les professions i gustos dels seus propietaris i constructors, tots dos establerts a la cort, però també per la participació d'alguns dels mateixos professionals en totes dues. Sabem que a banda de Josep Ausich, que va participar en la construcció de tot l'edifici, sobretot pel que fa a dissenys específics com els dissenys dels arcs, les voltes, els espais interiors per a l'equipament domèstic, els serveis i les seves comunicacions, segons les pautes que havia acordat amb el virrei i amb el seu germà, també van participar-hi els millors mestres de la ciutat. Aproximadament uns vint manobres, dotze picadors, que van encarregar-se de l'obra constructiva i escultòrica, amb un import total de gairebé 200.000 lliures. En la documentació apareixen els noms del moler Ramon Fuster; dels fusters Anton Vert, Pere i Jaume Codolosa, Fèlix Llausàs i Pau Nicolau; dels dauradors Manuel Pujol, Jaume Figueres; i dels pintors Josep Baixeres i Josep Ravella, pintor de vidrieres (*Virreina* 1995:108).

Pel que fa a la distribució de l'edifici, constava de tres plantes, baixa, entresòl i noble, a més de les golfes, un petit soterrani i, damunt del terrat, dues torratxes mirandes. En la planta noble es troba un entresolat, amb murs de pedra o maó que conformen l'estructura amb sostres de volta fins la planta entresol i tres nivells superiors embigats. Consta en planta de dos cossos diferenciats, un al davant que dona a la façana principal a la Rambla, i l'altra al darrera, cap a la façana posterior enfront del mercat de Sant Josep o La Boqueria. L'eix principal de l'edifici està format per vestíbul, amb escala doble a banda i banda per accedir a les plantes superiors i dos patis successius (*Catalunya a l'època...* 1991:367-369).

La façana principal està projectada amb una secció de cinc crugies de la planta i construïda amb pedra de Montjuïc i de Santanyí (Mallorca), segueix formes pròpies del classicisme francès i presenta cinc cossos verticals separats per sis pilastres jòniques de doble alçada (Rovira 2015:274-276), amb tres d'aquests cossos lleugerament avançats, de manera que la combinació de tots donen ritme, concretament CBABC (Garganté 2011:321), a partir dels plens i buits. El central destaca per les grans dimensions de la porta i del balcó principal, coronat per l'escut d'armes del virrei i emmarcat amb pilastres adossades que, al balcó superior, se substitueixen per panòplies. Precisament aquest balcó recorda un arc triomfal (*Virreina* 1995:78). La disposició tripartita dels trams sortints i entrants recorda per exemple el Palau de Versalles, més concretament a la façana del jardí de Le Vau i Mansart realitzada entre 1669 i 1685 (*Virreina* 1995:79). Horitzontalment, la façana es divideix en tres nivells, una base de carreus encoixinats marcats en què se situen les portes d'accés, un cos central que comprèn dos pisos amb balcons ornamentats per plafons que representen atributs simbòlics i unes baranes de ferro forjat que reproduïxen l'anagrama del virrei. En elles troben cinc columnes jòniques i una cornisa sostinguda per un conjunt de cartel·les treballades. Entre aquestes grans columnes s'obren balcons, adaptats a la llargada de la façana (Bonet 1925:9), emmarcats amb un treball fi d'escultura i completats amb barana de ferro forjat com a l'escala. Culmina el conjunt una cornisa amb òculs i cartel·les que sostenen una balustrada amb dotze gerros (Rovira 2015:274-276). Tota l'escultura destaca per ser molt austera i continguda, decorativa però funcional. La incorporació de l'escultura en elements com l'emmarcament de finestrals i balcons o la inclusió de columnes que defineixen els cossos de l'edifici, en l'esmentada vessant més funcional, suposa l'establiment d'un nou llenguatge arquitectònic en les cases grans barcelonines del moment, la majoria relacionades amb recursos propis dels enginyers militars, com la composició regular modular dels elements constructius i l'estudi de proporcions (*Virreina* 1995:83). D'altra banda, també cal tenir present que la seva fesomia és comparable a les construccions estretament lligades a l'Academia de San Fernando (*Virreina* 1995:72) amb una disposició arquitectònica de gran

equilibri i una composició molt lligada als cànons artístics del moment. Coneixem alguns estadis més primerencs de l'edifici i el seu disseny gràcies als dibuixos de Carles Grau que es conserven en la col·lecció de Raimon Casellas (MNAC). Les proporcions de les plantes van decreixent fins a les golfes amb cinc obertures ovalades com ulls de bou

Josep Renart, el germà del qual fou picador en les obres de la casa el 1774, criticà en els seus *Quincenarios* la façana de l'edifici i especificà una sèrie d'objeccions: “las puertas de los cuerpos avanzados de los extremos son bajas; habían detener unos pilastrones como los que hay en la puerta de la casa de March de Reus. [...] Los balcones del entresuelo habían de ser ventanas, a razón de 3 a 5, y las ventanas de debajo de ellas más bajas. [...] Los ornamentos del balcón del medio con demasiada escultura [...] los balcones del segundo piso habían de ser ventanas; en la cornisa hay demasiado adornos y en sus cartelas ya en sí demasiada escultura. Los óvolos en el friso no están bien [...] jarrones en las barandillas [...] quanto mejor hubiera sido que no hubiese en esta fachada más de un cuerpo avanzado en medio con su pilastra y media a cada parte y una pilastra en medio de cada balcón, y coronado el cuerpo del medio con un frontón, como lleva la fachada de Aviler en su edificio Grande de su libro [...]. Los dos patios que hay hubiese sido mejor que de todos dos hubiesen hecho uno; las escaleras está bien situadas”⁷⁸⁶. A més de la seva crítica, proposà solucions que plasmà en un dibuix⁷⁸⁷ i es referia al model citat del tractat de François Aviler, a més de la traça que Renart tenia del Palau Reial de Caserta que Luigi Vanvitelli projectà per a Carles VII de Nàpols. L'historiador Carlos Sambricio planteja que la influència italiana no és tant dels italians que van venir a Espanya com dels que s'hi van quedar, com Vanvitelli que va haver de romandre a Nàpols per acabar l'esmentat palau (Sambricio 1986). Pel que fa a la façana posterior de l'edifici, la seva disposició és més irregular, i va ser reformada posteriorment (*Catalunya a l'època...*

⁷⁸⁶ BNC Fons Renart, lligall XVIII (3), transcrit per Garganté 2011:321.

⁷⁸⁷ BNC Fons Renart, lligall XVIII (3), citat per Garganté 2011:321.

1991:367-369). Cal tenir present que mai va tenir la magnificència de la principal i, evidentment no té el mateix interès.

L'edifici s'estructura al voltant del vestíbul que fa d'eix principal, amb un cos d'escala de doble arrencada, que recorda més a l'habitual divisió francesa en *appartements* a la planta noble –recordem els espais sense jerarquia pels *segundones*– i dos patis arrencats (Garganté 2011:321). Precisament per aquest motiu, la disposició de l'escala i del pati és molt diferent de la tradició barcelonina dels segles XIV i XV, estructura que seguien encara moltes de les cases grans reformades de la ciutat, ja que l'escala envoltava el pati, primer descoberta i després coberta, formant una estructura d'arcs i voltes que s'obren al mateix pati. L'escala, en ser doble, arrenca en ambdós costats de l'entrada i després tenen dos trams per banda, unint-se



Detall del pati amb les decoracions amb emblemes militars a l'estil de J. Ch. Delafosse.

en un espai situat a l'eix de la casa il·luminat per tres gran finestrals que deixen passar la llum del pati (Bonet 1925:9-10). Aquest, té forma rectangular i els angles arrodonits, murs i finestrals de pedra decorats amb catorze columnes corínties i un entaulament de pedra picada que encabeixen els arcs amb finestrals de la planta noble i contenen en els

angles els trofeus militars de l'època del virrei. Els pilars de pedra suporten la barana de ferro que corona tot el voltant, i al damunt, gerros de terra cuita (*Catalunya a l'època...* 1991:367-369). En els cantons rodons s'observen ornamentacions amb trofeus militars i objectes, que recorden els gravats de Jean Charles Delafosse (1734-1789) (Roux 1949 VI:212-214) i que són paradigmàtics de la personalitat del virrei establint jocs d'al·legories i símbols de la monarquia i altres personatges que mostren les seves virtuts especials (*Virreina* 1995:84). Els quatre plafons semblen representar les quatre virtuts cardinals: prudència, justícia, fortalesa i

temprança, amb les analogies militars com l'audàcia, el valor, la sagacitat i la resistència. Aquests són alguns dels elements del programa iconogràfic que es desenvolupa en el palau, especialment en els patis i les galeries, fent referència al seu àmbit professional. També aquí es crea un ritme intern mitjançant les superfícies i les columnes esveltes. El pati que dona a la part posterior de l'edifici, resulta poc habitual en l'arquitectura de l'època a Catalunya, però en canvi, l'espai que el precedeix sembla citar aquests mateixos espais que des del segle XV en endavant es trobaven en les cases senyoriales barcelonines. D'altra banda, l'estructura sembla evocar els *cours* dels edificis del nord de França o dels Països Baixos. La falta d'adequació entre façana i pati fa pensar en la intervenció de diversos artífexs en l'obra com ja hem exposat anteriorment, tot i que diversos detalls semblen projectats per la mateixa mà (*Virreina* 1995:88). De nou, tal i com succeeix en comparar la façana principal i la posterior o les estances nobles amb les més quotidianes, el pati petit o segon pati destaca per una verticalitat senzilla, sense pretensions i funcional i contrasta directament amb el pati gran, creant així un doble llenguatge dins la casa.



Vista del doble pati amb els arcs escarssera del Palau de la Virreina a la Rambla.

La gran escala presenta una solució característica de l'arquitectura barcelonina del segle XVII i XVIII en obrir-se al pati a través d'arcs i voltes, a més d'estar feta de pedra picada i barana de ferro, com els balcons exteriors (*Catalunya a l'època...* 1991:367-369). En ser doble s'obre a banda i banda abans del passadís que recorre la galeria coronada pels

trofeus. Probablement està també inspirada en la del Palau Reial de Caserta de Vanvitelli, i també en el tractat d'estereotomia de De La Rue, coneguda també segurament pel virrei en la seva temporada a Itàlia durant els seus serveis a la cort. Està formada d'arcs rampants,

dissenyada amb diversos recursos arquitectònics enginyosos i innovadors i condueix a la planta noble. Ambdues escales convergeixen en un espai central amb quatre angles al sostre ornamentats amb treballs de talla en guix esmentats (*Virreina* 1995:90).

En el cas dels interiors, el menjador és l'espai més important de la casa i imita la mateixa distribució que el pati principal. Es tracta d'un espai de 9'50 x 5'50m amb angles arrodonits aprofitant els racons per quatre armaris escultrats amb portes vidrieres per guardar la vaixel·la. Destaca la decoració pictòrica i escultòrica, amb finestres i plafons pintats que s'obren a les pilastres d'estil rococó adossades al mur. Sobre la cornisa, s'observa el sostre de volta i escòcia amb aplicacions de guix, representant els 12 mesos de l'any. Es coneixen els dissenys originals d'aquest espai gràcies a les explicacions i el dibuix de Carles Grau de 1775 que avui es conserva a la col·lecció Raimon Casellas (*Virreina* 1995:101). Les llars de foc es van atribuir a Olivieri, probablement el mateix escultor que va arribar a Madrid amb Juvara i que col·laborà a les obres del Palau Reial de Madrid (*Virreina* 1995:105). Al sostre es troben decoracions com medallons escultòrics que representen les quatre estacions i els quatre elements (Rovira 2015:274-276). La resta de sales estan gairebé totes decorades amb pintura mural, tant de l'època com realitzades posteriorment (*Catalunya a l'època...* 1991:367-369), malgrat que la majoria d'aquestes decoracions s'han perdut. A la planta noble els espais es distribueixen entorn del pati central, combinant espais comuns com les estances de recepció i més aïllats, com les restrictives i personals destinats a acollir els diversos membres de la família (*Virreina* 1995:93). La distribució i el disseny de la casa també és modular. D'entre tots els espais, destaca la capella o oratori que estava situada després del rebedor, decorada amb guix, marbres jaspiats i treballs de fusteria realitzats per Manuel Pujol l'any 1776, a més d'un retaule policromat de la Mare de Déu dels Dolors que s'acabà al mateix temps que l'escala i les dues mirandes al juliol d'aquell mateix any, tal i com relatà el Baró de Maldà: "lo retaula, que lo fà un escultor en la riera de Sant Juan, al canto del Carrer de Sant Pere més

baix”, i continuava “obra de escultura, ab Imatge de Nostra Señora dels Dolors [...] el que vuy dia queda tot enguixat, afi de dorarlo quant antes”⁷⁸⁸.

A través del Baró de Maldà, cronista de la quotidianitat barcelonina i nebot del virrei, podem conèixer de primera mà el ritme de desenvolupament de les obres. Tal i com afirmava, a inicis del mes de febrer de 1772 ja s’havien enderrocat les cases de la rambla per construir l’edifici, els fonaments del qual ja estaven començats. Només un any més tard, a l’abril de 1773, “se van pujant las parets de la nova Casa de la rambla”⁷⁸⁹. Al setembre de 1775 ja s’havia finalitzat la façana, inclosa la balaustrada i els gerros de pedra picada: “queda ya casi conclosa la Casa del Exm Sr Dn Manuel Amat mon oncle, en la Rambla, ab sa magnifica fachada, tota de obra de escultura, ab sa igual Balaustrada, y Gerros corresponents à tota aquella obra picada. Alsadas las dos mirandas”⁷⁹⁰. Finalment, l’escala s’acabà al mes de gener de 1776. Un cop el virrei va habitar la casa, es van fer algunes reformes puntuals com el mirador cobert i es van instal·lar dos rellotges de sol “trasat segons las señas ha donat una Persona eclesiastica, que hà fet à alguns de estos rellotges de Sol en petit, y lo han rehiscut bé”⁷⁹¹. Segons Ainaud, Gudiol i Verrié i també Ràfols, aquest rellotge va ser obra de Mossèn Manuel Ribas. També a través del baró coneixem que en la construcció de la casa va participar-hi un equip de treball bastant nombrós: “ho treballa molta Gent del art de mestre de Casas”⁷⁹² com Carles Grau “ab sos Fadrins, y Aprenents” que s’encarregaven dels treballs de picapedrats⁷⁹³. També deixa constància de la col·laboració del mestre Francesc Serra en les obres que es van realitzar un cop el virrei ja residia en ella. Serra va caure “a terra desde un dels balconets dintre de la

⁷⁸⁸ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 07/1776, p.55.

⁷⁸⁹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 04/ 1773, p.28.

⁷⁹⁰ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 09/1775, p.35.

⁷⁹¹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 13/08/1778, p.130.

⁷⁹² Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 01-02/1776, p.39-40.

⁷⁹³ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 01-02/1776, p.39-40.

entrada de la Casa de la rambla, ô del Sr Oncle virrey, y haventse després lo referit balconét, de la varandilla de ferro, li pegà en lo cap, y lo xafà, havent mort se pot dir repentinament”⁷⁹⁴.

L’edifici fou declarat monument nacional l’any 1941, i el 1944 l’adquirí l’Ajuntament de Barcelona. Actualment acull la seu de l’Institut de Cultura i una sala d’exposicions temporals. (Rovira 2015:274-276).

III.1.2. La família Magarola

Trobem les primeres referències a la família Magarola a Esparreguera al segle XIV. Es tracta d’un llinatge de metges i magistrats ennoblits que assoliren alts càrrecs a Barcelona, entre d’altres indrets. Aquesta posició de poder va fer augmentar el seu patrimoni i concertar matrimonis amb la noblesa local. El llinatge compta amb diverses branques, la principal la situem a finals del segle XVI a Barcelona, amb Antonio de Magarola, que s’establiran al carrer Portaferrixa número 13 i esdevingué la de més poder social i econòmic; l’altra branca més destacada la situem a mitjan segle XVIII, on crearen una fàbrica d’indianes de les més importants de la ciutat al carrer Tallers. El seu referent fou Francesc Magarola, fill d’Antoni Magarola, matriculat a la Junta de Comerç l’any 1792, el mateix any en què fou elegit diputat del comú de Barcelona (Cambray 2011:16). Es pot dir que la família s’enriquí a través del “sistema de propietat”, és a dir, obtenint els seus beneficis amb la gestió dels seus immobles, tal i com feia la noblesa habitualment i invertint aquests beneficis de nou en la compra de propietats. Dos immobles destacaven entre el patrimoni dels Magarola.

El Palau Magarola al carrer Portaferrixa 13 (1772)

Es tracta de la residència principal de la família, una de les cases grans més destacades de la Barcelona de finals del segle XVIII, avui encara conservat, malgrat està molt modificat. El solar on es troba, aleshores fent cantonada amb el carrer d’en Bot, havia estat durant els segles XV i XVI la seu de la procura de Montserrat a Barcelona, donada com a privilegi per Joan II i

⁷⁹⁴Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 07/04/1779, p.157-158

fou ja a l'any 1594 quan la família adquirí la finca (Cambray 2011:38). A partir de la compra de l'immoble la família hi desenvolupà reformes gairebé contínues.

Es conserva una portalada amb arc escarser que deuria ser l'entrada principal de la casa, al mig del qual es pot veure l'escut heràldic de la família que dona al Passatge de Magarola i que contrasta amb la resta de la façana molt remodelada. En segon lloc, el portal renaixentista de la capella de Montserrat, de frontó semicircular amb la representació de la Mare de Déu amb el Nen als braços, enmig de la muntanya de Montserrat, envoltats de petites ermites amb les seves respectives creus. S'hi pot veure també el Pare Etern sostenint l'esfera del món sobre un núvol amb tres cares d'àngels, acompanyats d'àngels músics tocant una trompeta. Actualment es troba adossat a la part superior de la porta d'entrada a la casa, situada a l'interior del passatge (Cambray 2011:41).

L'edifici consta de planta baixa i quatre pisos, construït en les obres d'ampliació de finals del segle XVIII i posteriors intervencions. Al Siscent ocupava un solar més gran i comptava amb planta baixa, planta noble, pis superior, golfes i un terrat superior, a més de tres façanes al carrer d'En Bot, la principal al carrer Portaferrixa i al jardí. L'espai interior va ser subdividit en habitatges al segle XIX perdent-se així la distribució i la decoració, com ja hem vist en altres casos. Se sap gràcies a un plànol d'Elies Rogent⁷⁹⁵ que la casa comptava amb un gran jardí a la part posterior, com altres cases grans de l'època. El pintor Josep Viñals⁷⁹⁶ dona testimoni d'això amb els dos comptes que presentà l'any 1757, on indicà que havia pintat uns frescs amb paisatges al jardí (Cambray 2011:45).

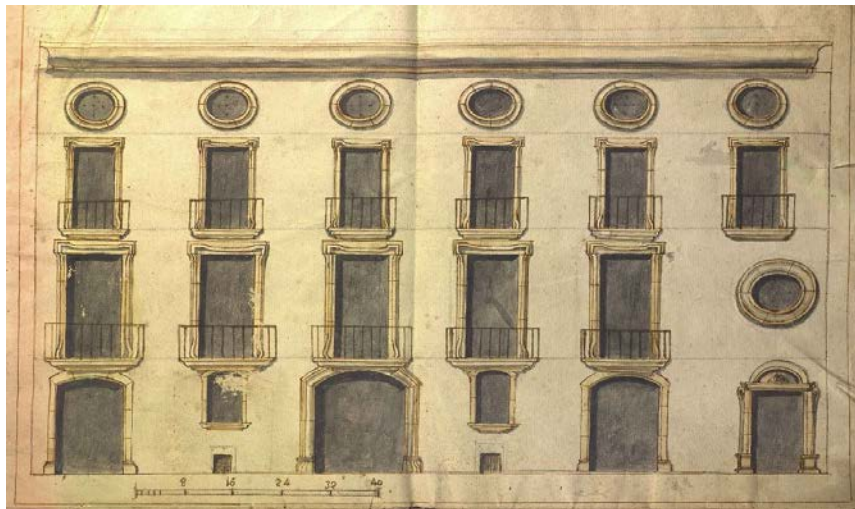
A l'interior, hi havia tres salons que anomenaven “saló de la obra nova”, “saló gran” i “salonet de la part del carrer”, a més dels *estrados* i altres espais diversos, grans sales amb nombrós mobiliari destinades a l'oci, el joc o la conversa. També comptava amb set dormitoris i quatre

⁷⁹⁵ COAC, Fons Elies Rogent i Amat, Casa Magarola. C 318/451; C 252/5; C 260/74 (citat per Cambray 2011:43).

⁷⁹⁶ BNC, Fons Magarola, 47/3. Pintors, dauradors, escultors, fusters (1673-1832) (transcrit per Cambray 2011:45).

estances per al servei. En l'inventari encarregat per Josep Magí de Magarola l'any 1770 s'especifica que en la “cotxeria” hi havia un cotxe blau, el cotxe de boda i una carreta amb guarnicions, fet que habitualment marca l'alt nivell adquisitiu d'aquesta família. En capella de la Mare de Déu de Montserrat s'hi feren millores i reformes al llarg del temps com al 1795 quan s'arreglà un cambril, o les reparacions del manyà Joseph Pomès feu entre 1767 i 1806 (Cambray 2011:48).

Pel que fa a l'exterior, la façana principal fou remodelada al març de 1772 (Riera 1988:59), tal i com indica el Baró de Maldà: “També en lo carre de la Porferrisa se demoleix lo Frente de la Casa Magarola, respecte se à la vellura, per ferlo à lo modern, conforme los demès frontis se reparan de las muchas Casas de Senyors de Barna, Las pedras per lo dit embelliment, yà estàn en aptitud de asentarse per ser yà treballadas, y veurem lo que serà”⁷⁹⁷. També va escriure que aquesta ja s'havia acabat el 21 de setembre del mateix any: “Lo Frontis de Casa Magarola en la Portaferrixa, està conclús casi enterament”⁷⁹⁸. Aleshores estava decorada amb esgrafiats⁷⁹⁹,



Façana principal de la casa (BNC, Fons Magarola 61/6-2).

⁷⁹⁷ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 11/03/1772, p.24.

⁷⁹⁸ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 21/09/1772, p.24.

⁷⁹⁹ Se citen en l'inventari de Patrimoni Arquitectònic de l'Ajuntament de Barcelona i van desaparèixer en unes reformes empreses a inicis del segle XX, probablement molt similars als del palau Moxó, amb garlandes i *putti*.

desapareguts amb la restauració d'inicis del segle XX (*Catàleg Patrimoni...*1987: 335)⁸⁰⁰.

En la planta noble s'observen cinc balcons ornamentats amb motlures i que estableixen eixos verticals amb les obertures de la planta baixa, juntament amb un òcul el·líptic situat a l'extrem dret de la façana, una entrada de llum per a la capella. El segon pis manté nivell repeteix la fórmules sis obertures però amb sis balcons més petits. En el darrer pis on es trobaven les golfes, es van crear sis entrades de llum amb òculs el·líptics emmarcats amb motlures que a més buscaven la regularitat amb la resta dels elements esmentats. La façana acabava amb una cornisa donant sensació d'uniformitat a aquesta. És possible que la nova façana s'hagués d'adaptar a elements preexistent, fet que suposés encaixar alguns espais anteriors com la capella i obliguessin a modificar la seva estricta regularitat. Altres exemples mostren una fesomia similar com el palau Maldà al carrer del Pi o el palau Moxó a la plaça de Sant Just⁸⁰¹ (Cambray 2011:55).

Al llarg del segle XVIII es van dur a terme diverses fases d'obres i reformes a l'edifici, per exemple, l'any 1754 moment en què Josep Yvern presentà una comptes a Josep de Magarola i Clariana on s'indica que tres paletes, tretze manobres i un picapedrer havien treballat a casa seva fent obres a la cuina, al rentador, a una recambra, i arreglant uns graons de pedra, "*una canal colsada*" i que es va fer diferents "*remendos*" per la casa (Cambray 2011:57). Probablement es tracti de Josep Marc Ivern (1727-1803), a qui ja hem citat anteriorment, membre d'un dels més coneguts llinatges de mestres d'obres barcelonins que descriu Arranz 1991:231-240). Jaume Valls⁸⁰², féu diverses intervencions entre 1769 al 1804, no només en aquesta casa sinó en diverses possessions de la família. A la casa de Portaferrixa va emblanquinar i arreglar la capella (1776), emblanquinar i fer "*remendos*" a la cuina i al menjador (1784), arreglar la

⁸⁰⁰ BNC, Fons Magarola 61/6-2 (citat per Cambray 2011:51).

⁸⁰¹ Edifici projectat pel mestre d'obres de la catedral Francesc Mestres l'any 1770. Manté una distribució de la façana, especialment en la portada i les motlures molt similar.

⁸⁰² Jaume Valls era el seu mestre d'obres de capçalera i, tot i no aparèixer en la recerca d'Arranz, possiblement perquè deuria venir de fora de Barcelona, podria ser el mateix professional que s'esmenta en les obres del Palau del Baró de Castellet al carrer Montcada 1792 o al Laberint d'Horta al 1791 a les ordres de Domenico Bagutti.

cotxera (1786), “*sospedrar el pou*” i arreglar la cisterna (1787), adobar les canonades de l’aigua (1788), emblanquinar les habitacions i un altre cop la capella (1790), arreglar un enrajolat (1792), posar una porta i “*adobar lo cameril*” (1795), posar una escala i dos arcs (1803), va posar els graons davant la capella de Montserrat (1804)⁸⁰³ (Cambray 2011:57). Pau Mas també va intervenir en l’edifici en diverses ocasions entre 1771 i 1790 (Arranz 1991: 298-307), per exemple el 1771, com a mestres de fonts municipal, enumerà els jornals i materials que havien emprat per arreglar i netejar una canonada de l’aigua de Josep Magarola. I de nou arreglant una canonada d’aigua per la cuina al 1789 i altres canalitzacions al 1790. Altres mestres de cases hi van intervenir entre 1800 i 1808, com per exemple Onofre Lligades (Cambray 2011:58-60).

En els interiors de l’edifici destacava el luxós mobiliari que es descriu en l’inventari conservat del 1770, a més de les decoracions pictòriques del saló gran que no es descriuen amb detall. També hi consten alguns quadres i escultures, la majoria de temàtica religiosa però, com era habitual, no se n’indiquen els autors. Per exemple, en l’anomenat saló nou hi havien cinc pintures amb la història de Moisès situades a les sobreportes⁸⁰⁴ obra de Joseph Vinyals, qui realitzà diversos treballs per la família entre 1757 i 1760: “ (...) han de dir los Testimonis que lo Sr. Jph Viñals Pintor (...) no conegué altre dueño y rebé los diners de mans de Dn. Joseph Magarola tant dels tres quadros de sobre portals del saló, història de Moisés, com arrimaderos i demás pintures de dit saló, frescs del jardí, dorar i pintar lo cotxe de boda, arrimaderos dels demás estrados i antipiessas i antessaló, pintar totas las portas interiors i balcones, (...) sanefas i Liensazos. (...) Las quals quantitats rebé de Don Joseph de Magarola lo dia 23 de gener de 1757”⁸⁰⁵. En un dels comptes conservats es descriuen alguns dels treballs realitzats pel pintor:

⁸⁰³ BNC, Fons Magarola 47/1, Obres 1716-1856 (transcrit per Cambray 2011:57).

⁸⁰⁴ BNC, Fons Magarola 49/1, 1662 - 1856 Inventaris (transcrit per Cambray 2011:63).

⁸⁰⁵ BNC, Fons Magarola 47/3, Pintors, dauradors, escultors, fusters. 1673-1832 (transcrit per Cambray 2011:64).

“Compte de lo que he pintat per la casa del Noble Sr. Dn. Anton de Magarola es com se segueix:

- Pmo: lo pintar las Bovedas, y parets del Saló ab las estatuas, y adornos, en que se troba val (...).
- It: Pintar tres quadros de la Història de Moyses sobre los portals de dit Saló (...).
- It: lo pintar lo Fresco del Jardí amb diferents Paisos val (...).
- It: Las mans, y treball de daurar, i pintar lo coche nou i los colors de la primera ma importa (...).
- It: lo treball de pintar 23 portas a l'oli a dos capas una de color de plom, y altre de color blavís a rahó de 1 quiscuna importa (...).
- It: lo treball de pintar 18 portas al temple a dos capas a rahó de 16 Quiscuna importa (...).
- It: lo treball de pintar a l'oli 15 balcons, la barana de la escala, y tres filats del jardí val junt (...).
- It: lo pintar lo cielo razo de la escala val (...).
- It: lo treball d'enguixar quatre cielos razos de tela val (...).
- It: lo pintar lo tragí del coche blau, i retocar los tableros val (...).
- It: remendar lo coche verd val (...).
- It: pintar nou cenefas de blau amb perfils val (...).
- It: pintar lo armari de la pisa al fresco val (...).
- It: pintar un retauló a l'oli val (...) ⁸⁰⁶.”

Josep Vinyals sembla que també seria el responsable de la decoració dels murs i arcs que envoltaven el retaule major de l'església de Santa Marta al 1750. Un altre artista amb el mateix nom, en aquest cas daurador, treballà a Barcelona a finals del segle XVII en obres com el retaule de la capella de Sant Benet del monestir de Sant Cugat del Vallès o de Sant Marc a la Catedral de Barcelona, i en ocasions ha causat dificultats d'identificació. Joan-Ramón Triadó però, afirma que Vinyals fou un dels pintors més destacats de mitjan segle XVIII i que participà en les festes per l'arribada de l'Infant Felip de Borbó al 1750, treballà d'escenògraf del Teatre de la Santa Creu i col·laborà en les obres de l'arribada de Carles III a la ciutat (Triadó 1984: 206).

D'altra banda, en la casa també s'hi ha documentat un quadre gran amb una cacera, dotze quadres de sibil·les, quatre quadres que repeteixen la història de Moisès i tres quadres nous

⁸⁰⁶ BNC, Fons Magarola 47/3, Pintors, dauradors, escultors, fusters 1673-1832 (transcrit per Cambray 2011:64).

sense descripció⁸⁰⁷. La resta de quadres de l'inventari són pintura religiosa representant Sant Eulàlia i Sant Jaume, Sant Josep, la Divina Pastora, els Reis, la Mare de Déu de la Cinta, Sant Francesc de Paula, tres quadres sobre els Apòstols, i un altre de Sant Felip Caputxí, el naixement de Crist, o Susanna i els vells; un quadre de l'oració a l'hort i un altre de la Circumcisió; a més d'altres quadres sense identificar i una imatge de Sant Magí policromada i amb colradura i una altra de la Concepció de guix; també un arbre genealògic (Cambray 2011:64-66).

Entre la documentació, apareix el nom del pintor Joan Sans en dos rebuts de 1755: “Tinch rebut de Sr. don Josep Magarola 14 ll. ditas son per los 2 quadros de sobre Portals de Primavera de flors y ibern (hivern) y per ser així fas la presen als bin (vint) de mars de 1755”; “Tinch rebut de Sr. don Josep Magarola 14ll. ditas son per un quadro de dabit (David) quan lanjal (l'àngel) li denuncia lo castich abia de de ber a son regna i per remandarma alguns de altrás y per ser així fas la presen als 13 de abril de 1755”. Per tant, se sap que li havien encarregat tres pintures, sobre les estacions i David. El pintor ja era un artista consolidat en aquell moment, ja que havia estat ajudant de Joan Gallart i havia participat en la decoració Capella dels Dolors de Mataró. També s'han conservat rebuts de diferents escultors, com Francesc i Jaume Font (1742), Josep Trulls amb un Sant Miquel per a l'altar de la casa (1745), Agustí Mas i Ignasi Llanas (1749), Miquel Rosès (1766); i dauradors com Pere Rigalt (1755-1757) i Joseph Sahun (1780) (Cambray 2011:68-69).

En qüestions de mecenatge, la família Magarola va promoure diversos retaules en espais religiosos de la ciutat com el retaule de Sant Bernardí de la Catedral de Barcelona, el desaparegut retaule de Sant Francesc Xavier i Sant Antoni de Pàdua de la parròquia dels Sants Just i Pastor, a més del retaule de la Mare de Déu de Montserrat a casa seva al carrer Portaferriassa (Cambray 2011:103).

⁸⁰⁷ BNC, Fons Magarola 49/1, 1662 - 1856 Inventaris (transcrit per Cambray 2011:67).

Amb aquests exemples, malgrat no gaudir de tanta documentació com en altres casos de cases grans reformades del moment, podem concloure que la família Magarola fou una de les més destacades de la Barcelona del moment i dels quals més participà activament de la vida social i artística de la ciutat.

III.1.3. Sessa-Larrard (1772-1778)



Façana principal de la casa Sessa-Larrard al carrer Ample.

En aquest cas, en centrarem directament a parlar de l'edifici, donat que va tenir dues famílies propietàries en molt poc temps que s'encarregaren de la seva construcció en les darreres dècades del segle XVIII. Es tracta d'una casa gran situada al carrer Ample, en el solar de la qual anteriorment s'alçava un grup de cases molt antigues i sense unitat, propietat de l'arquebisbe de Tarragona i de Guillem Orla, que fou desposseït per la Inquisició. La propietat passà per herència als ducs de Sessa, una branca del llinatge dels Cardona. Francesc Fernández de Córdoba i Cardona d'Aragó, Duc de Sessa i Virrei de Catalunya, fou

l'últim representant de la família en el patrimoni de la casa. Donat que aquestes cases antigues es trobaven en un dels centres socials i de poder de Barcelona en aquell moment, es decidí a construir una casa gran adequada al seu estatus social, cancel·lant al novembre de 1771 el lloguer a la renda del tabac que allà hi havia per l'estat ruïnós de les cases i s'iniciaren les obres al mes de juliol de 1772 i desembre de 1778 (*Catalunya a l'època...* 1991:402-403). Els dissenys havien estat ja elaborats al llarg de l'any anterior, però es van modificar reiteradament, degut a que el mestre d'obres treballava a Barcelona i el client vivia a Madrid.

El projecte fou obra de Josep Ribas i Margarit⁸⁰⁸, membre d'una de les nissagues més importants de mestres de cases de la ciutat, i que a més dirigí l'obra, amb la col·laboració de Josep Gaig i Joan Soler i Faneca que s'encarregaren del perfeccionament del disseny de la portada, i del fuster Joan Armet. També hi participaren altres artistes i artesans com Francesc Petit; Ramon Amadeu, que va fer el model de Sant Jaume a cavall a l'escut ducal de l'entrada amb una imatge realitzada en metall per Jacint Jaumandreu; Fèlix Llausàs, escultor i picapedrer, els balcons i les decoracions de guix del saló principal; Manuel Tramullas, que s'encarregà de la pintura de tot l'edifici, tant dels salons nobles com d'altres estances, com veurem més endavant (de Salas 1945:123).

La concessió de l'obre es realitzà com era habitual a través de subhasta i generà alguns plets degut a la disconformitat d'altres professionals pels fusters escollits. Durant l'obra van caldre diversos permisos de l'Ajuntament per avançar la façana sobre el carrer i donar-li més grandesa, que es van acabar concedint l'any 1774. És interessant destacar que si observem els plànols de Ribes per al Palau Sessa, destaca la lenta evolució del dibuix en l'arquitectura que recentment s'havia implementat –recordem l'Edicte d'Obreria de 1770- ja que al 1772, moment en què s'elaborà aquest alçat, només es representen els elements estructurals més bàsics i que eren requisit per obtenir el permís d'obres com una primera idea de l'edifici. Aquest fet suposava que els acabats i la decoració quedaven posposats al treball sobre el terreny i per tant el mestre de cases cedia aquesta responsabilitat als artistes i artesans que intervenien en les darreres fases de l'obra (Montaner 1990: 395). Aquesta qüestió pren més importància si comparem aquests plànols amb d'altres de les mateixes característiques, però una mica més moderns, on ja es perceben tota mena de detalls en els projectes inicials i fins i tot incloïen les decoracions.

⁸⁰⁸ Ribas, de qui ja hem parlat anteriorment, gaudia en aquell moment d'una gran fama com a mestre d'obres ja que havia realitzat diversos projectes d'envergadura com a director de les obres de les conduccions d'aigua de Lleida i del port de Palamós, l'emmurallament de Sant Martí de Provençals i les obres del Rec Comtal, a banda d'altres cases grans i torres barcelonines (Bonet 1925:11-14).

L'edifici destaca pel seu esperit de barroc classicista afrancesat, per la seva elegància i sobrietat i la estructura rectangular, elements que destaquen en les tres façanes, la principal al carrer Ample, la lateral al carrer de la Plata i la posterior al carrer de la Mercè. Precisament la façana principal, de grans proporcions, destaca per un gran portal d'entrada i que harmonitza amb la porta i el balcó amb barana de forja flanquejat per columnes corínties sobre basaments que sostenen un entaulament i emmarquen la porta amb detalls rococó. El balcó principal de la façana actua com una gran tribuna o mirador que en ocasions s'ha comparat a la del palau de la Virreina (Mainar 1958:316)⁸⁰⁹. Tot i la distribució ordenada i simètrica de la façana, aquesta no es correspon amb la divisió interna de l'edifici, especialment després de les modificacions que al llarg dels anys s'han fet d'aquest. En entrar, trobem un vestíbul cobert per tres arcs de pedra que porten al pati interior i a l'escala amb barana de forja, similar a la del balcó principal. Aquest pati, un dels més amplis de la ciutat incloïa els espais dedicats a la porteria, les quadres de cavalls i les botigues que ocupaven la planta baixa. Alguns d'aquests espais tenien cambres interiors i per aquest motiu es van crear òculs motllurats que permetien l'entrada de llum, a més d'exercir d'elements decoratius secundaris. Dalt de l'escala, una gran porta permet accedir a la planta noble, i està decorada amb un elegant emmarcament de pilastres amb entaulaments en fusta.

Decoracions murals

Donat que la historiografia reiteradament ha considerat perdudes les pintures murals que Manuel Tramullas va realitzar en l'edifici, els estudis sobre el palau Sessa s'han centrat habitualment en la seva arquitectura i més concretament en la façana que ja hem descrit. Però resulta de gran importància retornar a l'estudi de la decoració mural i del seu programa pictòric donat que és l'únic executat per Manuel Tramullas, un dels grans pintors i escenògrafs del segle XVIII català, però també perquè és el primer cronològicament de tot el

⁸⁰⁹ El Baró de Maldà fa referència a la seva construcció el 12 de març de 1778, (citada per Subirana-Triadó 2008:515).

conjunt de cases grans decorades amb aquest tipus de pintures en aquest període a Barcelona. La documentació localitzada per Santiago Alcolea respecte als treballs que el pintor hi va executar ens permeten fer un acostament a aquestes. Es tracta d'una acta notarial on consten detallats els treballs que va fer Tramullas⁸¹⁰ i el seu pagament, afirmant el següent: “treze canas arrimadillos o frisos de ocho palmos y quarto de alto, los más fingiendo bajos relieves de marmol, y el todo de varios jaspes... el grande salón, con ocho empresas de los trabajos de Hercules y doce juegos de niños alusivos al mismo asunto, fingido de marmol, varios adornos en los vaciados, la bóveda atachonada de florones, fajas, molduras y entalles... frontis del segundo quarto de dormir, fingiendo una grande Biblioteca, y encima un Museo de las cosas naturales... la segunda Alcova, y los dos corredores... dos cristales, unos juguetes de niños en patríz... un patríz, que tapa una ventana... el mirador... mamparas fingiendo madera de cahoba... tres grandes mamparas, fingiendo bajos relieves, armas en las dos, y en la otra un patríz... varios socalos, que pintaron, y los desgastes de diez balcones... dos mamparas de chimenea...seis palmos arrimadillos ò frisos de seis palmos de alto, pintados a lo chinesco... dos mamparas en el quarto principal calle de la Merced a lo chinesco... tres grandes Mamparas, como las del primer piso... dos Mamparas de chimenea... los Marcos de las tres chimeneas...”⁸¹¹.

Sembla que Manuel Tramullas havia acabat la seva feina l'any 1777, que constava de setze treballs pictòrics pels quals va cobrar 1.778 lliures i 19 sous (Trepà 2015). Malgrat que en molts casos no s'especifica quina decoració mostrava exactament, en altres sí que es concreta que es tracta d'una imitació de materials, com el marbre. De tots aquests treballs, només dues sales tenien decoració figurativa: un dormitori en el frontis del qual s'havia pintat una gran biblioteca i museu de coses naturals fingits; i el gran saló amb les representacions de vuit treballs d'Hèrcules. Tal i com s'indica en el document Tramullas cobrà per les pintures del

⁸¹⁰ També en l'inventari de la casa realitzat al 1784 s'especifica que Tramullas ho havia pintat tot (Trepà 2015).

⁸¹¹ AHPB, Not. Magí Artigas, man. 1778, 27 de març, fol. 63, (transcrit per Alcolea 1959 XIV:127 i 146 i 1959 XV:186).

gran saló, és a dir per les representacions d'Hèrcules, 12 jocs de nens i la volta, 584 lliures i 10 sous; 734 lliures i 10 sous pels frisos imitant relleus de marbre i 258 lliures i 6 sous per la decoració xinesca fingint baixrelleus i els arrambadors.

Segons Mainar, el sostre d'una de les sales sembla inspirar-se en la pintura de l'anglès Robert Adam amb un centre radial, arquejat en forma de ventall, plafonets en camafeu, grífols interpolats en garlandes i sanefes de guixaire molt delicades, que recorden les obres que l'esmentat artista estava fent pels volts de 1777. Aquest tipus de sostre de composició segmentada també es trobava a la Casa Miró de Reus, decorat amb signes del zodíac en els plafonets que envolten el floró central, obra de Josep Bernat Flaugier (Mainar 1958:316).

Canvi de propietari

L'any 1799 els ducs de Sessa van vendre l'edifici a Joan Larrard, fets que podem seguir gràcies a l'estudi de Xavier de Salas (1945) qui, per circumstàncies familiars, ja que era rebesnét de Joan de Larrard, va tenir accés a la documentació del llinatge -entroncat també amb Milans, comtes de Solterra i marquès de Caldes de Montbui- en la qual es trobaven majoritàriament documents del segle XVIII, a excepció d'alguns plets del segle XVI.

Per aquest motiu, se sap que Joan Alexandre de Larrard i Claveria (1734-1814), era un banquer d'origen francès, cònsol de Dinamarca a Barcelona i comerciant matriculat l'any 1794. Segurament es tractava del fill de Josep Larrard que el 1719 s'interessà per l'explotació d'una de les quatre illes del delta de l'Ebre a Tortosa. Larrard fou nomenat ciutadà honrat al 1755, amb només 21 anys, i formà part d'una comissió destinada a l'estudi de la represa del comerç català al països de llevant. També intervingué al port de Salou amb la instal·lació de locals per a situar un nucli de població a la platja, segons les directrius del Capità Philippe de Cabanes. Posteriorment, Larrard consta com director de la Companyia d'Assegurances Marítimes de la Mercè, de Sant Antoni de Pàdua i de Sant Ramon de Penyafort. A través de les seves activitats en la banca i el comerç, va aconseguir una fortuna molt important en el seu temps.

A falta d'una vivenda adequada a la seva riquesa i estatus social, Finalment Vicente Joaquín Osorio de Moscoso⁸¹², comte de Trastàmara, i propietari del palau Sessa va vendre l'edifici a Joan de Larrard el 4 de gener de 1799 (de Salas 1945:114). S'ignoren els motius pels quals construïda la casa, mai va ser ocupada per la família propietària i va ser llogada de nou a la renda del tabac⁸¹³. Possiblement tingués a veure amb les dificultats econòmiques de la casa ducal que els van portar a finalment vendre el palau.

Ja al 1796 quan es començà a plantejar la seva venda, Josep Ribas i Pere Armet van taxar-la en poc més de 150.000 lliures, tot i que la venda es produí tres anys més tard 120.000 lliures. Larrard hi introduí algunes obres importants i modificacions, especialment relacionades amb l'habilitació dels pisos secundaris i treballs decoratius. Per exemple, es va enretirar l'escut ducal amb la figura de Sant Jaume que havia realitzat Ramon Amadeu i en el seu lloc es col·locaren les armes Larrard sobre la porta de la planta noble a l'escala principal, un cop va fer reconèixer el seu títol nobiliari (de Salas 1945:121-122). També es va modificar l'ornament de la façana, el balcó principal i l'entrada, obres de les quals tenim notícia a través d'autoritacions d'obres de 1800 i factures de l'any 1801 i 1802 al serraller Joan Campllonch, al vidrier Andreu Planas, al daurador Salvador Miquel, al mestre d'obres Antoni Xarrié, al fuster Esteve Armada, i al serraller Gaietà Farralt. La resta d'obres realitzades cal situar-les en

⁸¹² S'ha considerat que habitualment Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán (Madrid, 17/1/1756-†1816) l'impulsor d'aquestes obres, però cal tenir en compte que era encara massa jove l'any 1771 per poder-les comissionar. Es tractava d'un noble madrileny que va rebre en herència l'antiga residència principal dels Cardona. Sembla però, que per la cronologia, el comitent podria haver estat el seu pare i predecessor Ventura Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba (1731-†?), XV marquès de Astorga, XVI comte de Cabra, VII duc de Sanlúcar la Mayor, V duc de Medina de las Torres, V duc de Atrisco, XII duc de Sessa, X duc de Baena, V duc de Soma, VI marquès de Leganés, IX marquès de Velada, X comte de Altamira, XI príncep d'Aracena, di Maratea, IX marquès d'Almazán, X marquès de Poza, V marquès de Morata de la Vega, VI marquès de Mairena, XIII marquès d'Ayamonte, VIII marquès de San Román, VIII marquès de Villamanrique, V marquès de Monasterio, XIV comte de Monteagudo, IX comte de Lodosa, IX comte d'Arzarcóllar, XVII comte de Nieva, IX comte de Saltés, XV comte de Trastámara, XVI comte de Santa Marta d'Ortigueira, XVII comte de Palamós, XI comte d'Oliveto, XVII comte d'Avellino, XVII comte de Trivento, XVI vescomte d'Iznájar, XXVI baró de Bellpuig, XI baró de Calonge, i baró de Liñola, onze vegades Gran d'Espanya (Subirana-Triadó 2008:516).

⁸¹³ El Baró de Maldà en fa referència al desembre de 1784 (citat per Subirana-Triadó 2008:515).

l'àmbit de l'ornamentació interior, com les pintures de Nicolau Planella i Joan Parés, que decoraren les habitacions, probablement pels volts de 1840 (Trepà 2015).

Recentment, el palau situat al número 28 del carrer Ample, ha estat en mans de la comunitat dels escolapis que l'havia llogat per instal·lar-hi l'Escola Pia Calassància, modificant de nou el seu interior i adaptant-lo als seus usos. L'edifici ha retornat als seus propietaris al desembre de 2008. Per aquest motiu, un equip de restauració del sector privat, Velclus, ha realitzat diverses cates dins el seu estudi de l'edifici, concloent que sembla que sota les capes de pintures actuals d'algunes sales de l'edifici es conserva part de la decoració pictòrica anterior, tant la de Nicolau Planella, encara a visible en alguns espais, com part de les pintures de Tramullas, per exemple en una gran sala que sembla correspondre al gran saló acabat el 1778 amb les representació d'Hèrcules, l'exemple més antic de pintura mural en cases grans barcelonines de finals del segle XVIII (Trepà 2015).

III.1.4. Marquesos de Cartellà i de Moja

En el cas d'aquest conjunt, cal presentar en primer lloc als comitents i al seu llinatge per comprendre la gran importància d'aquesta família en la societat aristocràtica barcelonina de finals del segle XVIII. Sembla imprescindible destacar que, gairebé com a única excepció, ens trobem davant d'un cas de mecenatge femení, ja que la generació en què ens centrarem i el personatge clau per a la construcció del conjunt que en ocuparà a continuació fou Maria Lluïsa Descatllar Cartellà Sarriera Desbach Oms Ahonés i Malla, Marquesa de Cartellà i, com a consort, Marquesa de Moja⁸¹⁴.

Pel que fa a les fonts documentals, el fons patrimonial del llinatge Cartellà de Sabastida⁸¹⁵, ha estat poc treballat, malgrat la importància d'aquesta família i el potencial que aquest tipus de documentació té en el camp dels estudis d'art. En endinsar-nos en la ingent documentació

⁸¹⁴ Casada amb Josep de Copons i de Oms, quart marquès de Moja des de 1753.

⁸¹⁵ Aquest fons s'ha conservat íntegre, majoritàriament a l'Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Cartellà-Sabastida (ANC1-168), i a la Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Moja.

familiar, ens hem enfrontat a un llinatge de gran poder en la història de Catalunya durant segles, especialment en època medieval, per la seva participació en diverses empreses militars i episodis històrics. A continuació ressenyarem algunes de les més destacables generacions, així com els principals fets històrics en els quals participaren per tal d'entendre la seva importància. Per poder ordenar aquesta gran quantitat de documentació hem utilitzat com a guia l'estudi de Josep Maria Alòs i de Dou titulat *La casa de Cartellà. Su historia y genealogía* (1919), un text còpia d'un llibre que a inicis del segle XX es conservava al Castell de Folgons, escrit per Joan de Terradas, rector i notari de la població que alhora havia estat copiat d'un altre llibre del monestir de Ripoll. Esclarir quins van ser els personatges més destacats de la nissaga i les llegendes que al seu voltant es crearen ens permetrà també més endavant poder interpretar el programa pictòric representat en el gran saló del seu palau barceloní.

Trobem els orígens de la família amb una línia masculina que s'estén des del segle VIII al XVII ininterrompudament, amb heràldica pròpia a Catalunya des de finals del segle XII o inicis del segle XIII (Alòs 1919:3), que procedia de la població de Cartellà de Massanet, hereva del castell de Cartellà, i que va acabar en Gertrudis de Cartellà i d'Ahonés, casada amb Lluís Desbach i d'Oms. El fill d'aquests senyors, Pere Desbach i de Cartellà va merèixer del rei Felip V també el títol de Marquès de Cartellà o de la Forsa de Cartellà, títol que encara s'ha emprat recentment, i que posteriorment va recaure en la família Sarriera, Comtes de Solterra, o en els marquesos de Castelladosrius. Malgrat l'existència de dues branques familiars a partir del segle XVII amb els mateixos orígens, ens centrarem no pas en la primogènita que va rebre el títol nobiliari de l'arxiduc Carles, sinó la segundogènita amb títol de Felip V, que ja hem esmentat.

Retornant als orígens més remots, el primer personatge determinant en la genealogia familiar fou Arnau de Cartellà, de qui es diu que l'any 768 assetjà la ciutat de Girona sota les ordres de

Carlemany per alliberar la ciutat dels sarraïns⁸¹⁶. Després de la victòria, l'Emperador donà al capità els seus castells i propietats a la zona i li concedí les armes, consistents en camp de gules amb tres cartel·les de plata amb les llegendes "Ave Maria", "Gratia Plena", "Dominus Tecum" amb lletres d'atzur. Aquest primer episodi important en la història del llinatge s'interpreta a mode de mite fundacional. El fill d'Arnau, Rostagno, auxilià l'Emperador Lluís el Pietós en el setge de Barcelona amb els mateixos objectius i Galceran de Cartellà lluità contra els sarraïns en companyia de Bernat Tallaferro, comte de Besalú, en la victòria d'Albessa i Còrdova al costat de Ramon Borrell l'any 1010. Un altre Galceran de Cartellà serví Ramon Berenguer III, comte de Barcelona, en la primera conquesta de Mallorca l'any 1114. Pere Galceran de Cartellà, juntament amb els seus fills Galceran i Pere, serviren Pere el Catòlic en la gran batalla d'Úbeda al 1212 i també amb el rei Alfons I de Catalunya i II d'Aragó en les guerres a França contra el comte de Tolosa. Més endavant, Arnau Guillem participà en l'homenatge a l'infant Pere després de la mort del seu pare Jaume I; també va ser l'any 1278 un dels set barons que signaren i avalaren el rei Pere en la concòrdia i promesa de no demandar al seu germà Jaume de Mallorca, ni el Regne de Mallorca i les Balears, ni els comtats del Rosselló, la Cerdanya, el Conflent, el Vallespir, Cotlliure i Montpeller. Jaume I reclamà els serveis militars d'Arnau Guillem en reiterades ocasions, des de València al 1270, Saragossa al 1271, Barcelona al 1274, fet que també repetí el rei Pere des de València l'any 1283, Monreal al 1284 i Figueres al 1285, aquesta darrera per fer front a l'ofensiva que el rei de França estava preparant per entrar a Catalunya⁸¹⁷.

El segon personatge més insigne del llinatge fou Guillem Galceran, nomenat l'any 1267 alcalde de Barbària del rei Jaume I i ambaixador de Tremecen (Algèria). Posteriorment, fou capità general i virrei de Sicília amb el rei Pere i el rei Frederic, a més de ser nomenat comte

⁸¹⁶ ANC, Fons Cartellà-Sabastida, ANC1-168, caixa 1, doc. 1.1.1.1. Conquesta de Girona, escrit de Rodolf abat, autènticat l'any 1240.

⁸¹⁷ ANC, Llinatge Cartellà-Sabastida, caixa 1, doc. 1.1.1.2. Compilació d'escrits de Pere Tomic, Històries de conquestes dels reis d'Aragó, 1438, còpies.

de Catanzaro a Calàbria. Des d'allà va fer la guerra als sarraïns de Barbària impedint que s'unissin al rei de Granada i ajudessin els moros de València i Múrcia. També participà de les anomenades *Vespres Sicilianes* l'any 1282. Poc després, al 1285, el rei sol·licità de nou els serveis de Guillem Galceran en veure que el rei de França preparava una ofensiva per entrar a Catalunya que suposà un setge a Girona, que acabà amb la mort del rei de França i l'expulsió de les tropes franceses per gràcia divina, mitjançant el miracle de les mosques de Sant Narcís. Guillem Galceran recuperà, arrel d'aquest episodi, els càrrecs a Sicília i, des de 1290, a Madrid. Més tard, acompanyà el rei a les vistes que tingué amb el rei Carles a Panissars i el Portús. Per últim, va estar al servei del rei Frederic de Sicília i va prendre Catanzaro vencent en aquella batalla a l'almirall Roger de Llúria que aleshores era capità del rei Carles.

En plena guerra dels remences, Ines de Cartellà recolzà cap a 1460 el rei Joan II, fet que li suposà haver de fugir a Girona. El monarca, com a mostra per la seva fidelitat, féu esculpir una escultura d'Ines. Més tard, Galceran de Cartellà i els seus homes expulsaren les tropes franceses en el setge de Perpinyà de 1542. Alexandre de Cartellà serví Felip II a Aragó y Castella a més de passar cinc anys a Flandes i França cap a 1630. El seu fill, Galceran de Cartellà i Orís va estar al servei del rei durant cinc anys en el regne de Nàpols i l'Estat de Milà, així com en diversos viatges a l'Orient, cap a 1622. En diverses ocasions Felip IV va reclamar-lo per protegir les fronteres de possibles atacs francesos. Amb aquesta generació s'estroneja la línia primogènita de la família i continua només per via femenina, malgrat que inicialment les seves successores continuaren emprant el cognom Cartellà. En aquest punt, el llinatge Sabastida entroncà amb la família, creant el cognom compost amb què coneixem avui dia el llinatge, a més d'afegir-se també el llinatge d'Ardena, a partir de 1649.

Posteriorment, Josep Galceran de Cartellà Sabastida, pels seus serveis en l'àmbit civil i també militar, fou nomenat virrei i capità general de Mallorca pel rei Carles II i, per la seva fidelitat a l'arxiduc Carles, se li concedí el títol de marquès de Cartellà el 26 d'abril de 1707. En canvi, Gertrudis de Cartellà i Ahonés va contraure matrimoni amb Lluís Desbach i Oms, resultant

d'aquest matrimoni Pere Desbach i Cartellà que va obtenir el títol de marquès de Cartellà o de la Força de Cartellà l'any 1702, de Felip V. La seva filla, Maria Lluïsa Cartellà i Desbach contragué matrimoni amb Josep de Copons i Oms, quart marquès de Moja de la Torre (Martínez Rodríguez 1999:29), de manera que la família Cartellà entrà a la casa de Copons. Tradicionalment s'ha afirmat que la família Cartellà era filipista, malgrat que la documentació ens mostra que gairebé la totalitat de la família recolzà el bàndol austriacista, excepte la branca a la qual pertanyia la marquesa de Cartellà, ja que el seu avi, Pere de Cartellà, va rebre de Felip V el títol nobiliari l'any 1702⁸¹⁸. En canvi, en el cas de la família Copons, llinatge del marquès de Moja, espòs de la marquesa de Cartellà, i més concretament de la branca Bullidor, van rebre el títol de Carles II. Durant la guerra, la família es mantingué fidel a l'arxiduc Carles, havent d'exiliar-se alguns dels seus integrants a Viena amb el final del conflicte. Malgrat això, el títol fou mantingut per Felip V, ja que altres familiars, entre ells els primer i segon marquesos de Moja, només participaren en la convocatòria de Corts de 1701 i 1702 de Felip V i prepararen la seva sortida de la ciutat amb el virrei⁸¹⁹. A canvi de la seva fidelitat al rei, Francesc de Copons i de Grimau fou un dels setze administradors triats pel duc de Berwick que entre 1714 i 1718 governaren Barcelona (Martínez Rodríguez 1999:30), conservant el seu poder i fins i tot augmentant-lo.

Mitjançant l'estudi dels diferents arxius patrimonials relacionats amb aquest llinatge, hem pogut desglossar els episodis i personatges més rellevants, tasca especialment rellevant, no només per situar la família i el seu estatus social en la Barcelona de l'època, sinó també per més endavant poder veure les relacions d'aquesta genealogia amb el seu patrimoni i la seva interpretació en elements artístics com el programa pictòric que descriurem més endavant.

⁸¹⁸ ANC, Fons Cartellà-Sabastida, ANC1-168, caixa 1, doc. 1.1.1.4 Arbres genealògics i antecedents.

⁸¹⁹ BNC, Fons Moja, caixa 640/8 Genealogia Copons.

Palau Moja (1774-1791)

Ens ocuparem a continuació del cas d'entre les cases grans que es construïren a Barcelona en el darrer terç del segle XVIII, emmarcat dins d'aquesta febre constructiva a la ciutat, del cas més paradigmàtic per diversos motius. En primer lloc, per ser un dels exemples més sumptuosos i de més qualitat; en segon lloc, per tractar-se d'una obra impulsada per una de les famílies aristocràtiques més destacades del moment; també per ser un dels primers projectes d'aquest tipus a la ciutat però també per situar-se en la nova artèria de més importància, la Rambla, mantenint la seva posició en una de les vies noble per excel·lència, el



Façanes del Palau Moja a la Rambla i al carrer Portaferrissa, on es pot veure la seva fesomia original abans que s'obrissin els porxos de la planta baixa (AFB).

carrer Portaferrissa; i per últim, i no menys important, pel seu altíssim grau de conservació, a diferència d'altres exemples que aquí presentem o que es van fer en aquells mateixos anys. Es tracta a més del conjunt que més interès ha despertat en els historiadors i que culminà amb la monografia que publicà Santiago Alcolea (1987), malgrat que encara queden alguns

assumptes importants per investigar, com la interpretació del programa iconogràfic del gran saló, que obre noves vies de coneixement, no només sobre aquest palau, sinó també sobre les cases grans del període.

Ignasi Desbach i Oms projectà l'any 1763 l'ampliació de la seva residència en un solar molt irregular i proper a la Portaferrixa. Les gestions foren realitzades davant l'Ajuntament de Barcelona en l'acta de la sessió de 21 de febrer de 1763⁸²⁰ on s'exposà que les dues torres de la Portaferrixa eren de la seva propietat per cessió del rei des de feia alguns anys i que desitjaven ampliar la seva residència en direcció a aquest sector. El projecte consistia l'unió de l'espai entre les dues torres, de manera que quedaven anul·lats els racons on s'amagaven els lladres i milloraven l'aspecte de la ciutat. Per aquest motiu es va emetre un informe favorable d'Oleguer Juli, aleshores mestre d'obres municipal, concedint-li els permisos, malgrat que l'obra no es va arribar a fer per motius que es desconeixen.

Finalment, es va dur a terme pocs anys després, impulsat aquesta vegada per Maria Lluïsa Descatllar, Marquesa de Cartellà i consort del Marquès de Moja. Va ser necessari tornar a fer les gestions i sol·licitar els permisos a l'Ajuntament⁸²¹. El Conde del Asalto va considerar que enderrocar la torre medieval ordenaria millor l'espai, fet amb què la Marquesa hi estava d'acord, però a canvi de la pèrdua de terreny que això significava, demanava ser compensada amb una alineació de la seva parcel·la i posteriorment, modificar les canalitzacions d'aigua de la Rambla –recordem que inclouen la font de la Portaferrixa-, en favor de la marquesa de Cartellà, i també a càrrec d'ella, segons els permisos signats per Pau Mas⁸²². Per aquest motiu, presentà l'11 de novembre d'aquell any un document on constava que el rei Felip V havia donat permís al seu avi Pere de Cartellà i Desbach, Marquès de Cartellà, i els seus descendents per tal de poder obrir portes, finestres i balcons a la muralla de la Rambla des de l'extrem de

⁸²⁰ AHCB, Acords 1763, fol.44.

⁸²¹ AHCB, Acords 1774, fol. 284.

⁸²² AHCB, Acords, 1774, fol. 284. Permisos concedits en fols. 297, 299, 312, 313.

l'hort fins les torres de la Portaferrixa, a més de la facultat de construir i edificar en aquell espai en cas de voler ampliar la seva residència o fer-hi obres.

Així, els treballs preparatoris s'iniciaren a finals de 1774 i s'allargaren durant quinze anys sota les ordres del mestre d'obres Josep Mas i Dordal, autor del projecte, juntament amb el seu equip format pel seu germà, el constructor Pau Mas i el moler Sebastià Prats, proveïdor de pedra. També hi participaren el ferre Josep Pomés, el manyà Joan Bardi, el courer Baltasar Duran, els mestres fusters Joan Soler -pare i fill- i en feines de fusteria de vidres Llorenç i Manuel Casadevall -també pare i fill-, i el vidrier Francesc Saladriga. Les feines decoratives van recaure en el daurador Miquel Petit, els escultors Geroni Mauri i Salvador Gurri, i el pintor Francesc Pla, "el Vigatà". Se sap que Pau Mas va començar a treballar-hi al novembre de 1774 amb l'enderrocament del tram de muralla dos mesos abans⁸²³ i que la Marquesa adquirí unes cases amb pati del carrer Portaferrixa per ampliar la parcel·la per 4.100 lliures a inicis de 1775. Les obres avançaren molt lentament fins l'any 1777⁸²⁴, tot i que després s'acceleraren, de manera que al 1785 la família ja s'hi havia instal·lat en les estances del segon pis, ja que la planta noble encara no estava del tot acabada. En tenim diverses referències a través del Baró de Maldà, per exemple quan explicava "està molt cerca de cubrirse del tot la nova Fabrica de Casa Cartellà, y son frente, que mira al Hort de Casa rocafort queda yà fet, y en lo devant de la Iglesia de Betlem, poch hi falta"⁸²⁵ al novembre de 1778 o "Finalment s'enderrocà la Casa vella de Cartellà en lo Carrér de la Portaferrixa, una miranda, ô torratxa capàs de forma quadrada en la nova"⁸²⁶ al juny de 1780. L'any 1786 s'hi celebrà el casament de la filla dels marquesos amb Narcís de Sarriera, el seu cosí germà, i per tant es pot afirmar que l'edifici estava acabat en la construcció i en la decoració principal, ja que es coneixen

⁸²³ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 09/1774.

⁸²⁴ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 04/1777, p.84.

⁸²⁵ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 11/1778, p.140.

⁸²⁶ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 05/06/1780, p.193.

descripcions dels espais⁸²⁷ i es comentà el bon gust de les pintures del saló, per tant ja estaven acabades (Alcolea 1987:45).

L'Edifici

Fou construït entre 1774 i 1786 en la seva estructura i fins a 1790 en els treballs finals amb traces de Josep Mas i Dordal⁸²⁸, esdevenint un bon exemple de l'arquitectura de transició de finals del segle XVIII, alternant aspectes plenament barrocs amb altres de gust acadèmic, més proper al classicisme francès. En síntesi es pot parlar una interpretació prou personal de les corrents d'arrel francesa i italiana que arribaren en aquells anys a la ciutat, a més de les possibles connexions que a través de l'arquitectura de Ventura Rodríguez, i especialment del Col·legi de Cirurgia recentment projectat per ella a la ciutat, a més de les influències dels enginyers militars, es pot començar a parlar d'una certa orientació cap al neoclassicisme. Aquestes qüestions no poden passar desapercebudes en el cas dels germans Mas i Dordal, ja que per la seva feina com a mestres d'obres i mestres fontaners municipals, marquen la pauta i degut als seus lligams amb al poder municipal, donaren els permisos i aprovaren les obres (Rosselló 2005:41).

La casa es troba en l'actual número 1-3 del carrer Portaferrixa, fent cantonada amb la Rambla dels Estudis, amb tres façanes visibles, a Portaferrixa, a la Rambla i al jardí. És important destacar que fou construït pel mateix equip i en els mateixos anys que el Palau Episcopal (Arranz 1991:302). Tots dos conjunts mostren alguns dels trets fonamentals de l'arquitectura de Mas com per exemple, la preocupació per la solidesa i la incombustibilitat⁸²⁹; la facilitat de circulació en els interiors –amb passadissos amples i escales molt ben pensades-; o la preocupació per fer arribar aigua allà on fos necessària per la qual cosa aplicava els seus avançats coneixements d'enginyeria hidràulica. Ja en el camp de l'estètica, podem definir una certa evolució cap a formes cada vegada més sòbries i depurades en les seves obres, per

⁸²⁷ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 02 i 03/07/1786, p.161-162.

⁸²⁸ BNC, Fons Marquesat de Moja, caixa 81.

⁸²⁹ Sempre que podia fer-ho tècnicament substituïa els embigats de fusta per voltes de maó.

exemple, si comparem la Basílica de la Mercè i el Palau Moja, que es construïren amb deu anys de diferència. Sembla que Mas es va replantejar en aquest temps el seu repertori ornamental i la seva manera d'entendre l'arquitectura. Arranz opinava que més que una evolució pròpia fruit d'una reflexió profunda, es va deixar portar, no només per la moda i les noves idees, sinó més aviat pel gust de la seva clientela, bastant culta i amb criteris propis. (Arranz 1991:303).

Pel que fa a la planta, està molt poc ordenada i l'estructuració de l'espai poc clara. L'accés principal a l'entrada de carruatges es fa pel carrer Portaferrixa i a través del vestíbul s'arriba a un pati més aviat petit en comparació amb les dimensions del l'edifici. També compta amb diversos petits patis que faciliten la ventilació i la il·luminació de les sales interiors. La part més important de la casa a nivell estructural i jeràrquic és el gran saló que dona a l'eix de la façana de la Rambla i que es caracteritza per la seva escenografia d'inspiració barroca que veurem més endavant. Probablement el desordre en la planta i la distribució de l'edifici pot tenir a veure amb la irregularitat que inicialment tenia el solar o amb les construccions que hi haguessin abans com la cortina de la muralla, la torre, fonaments diversos, un altre edifici etc. Tot i això, després de veure els complexos treballs d'estereotomia que Soler i faneca va introduir per poder adaptar la nova construcció a les antigues estructures gòtiques en la Llotja, costa imaginar que en el cas del Palau Moja, això fos un condicionant (Montaner 1990:381). La façana segueix la mateixa lògica compositiva que la Llotja i altres cases grans, domina la horitzontalitat, la gravidesa, les façanes planes amb un cos central delimitat per pilastres, majoritàriament rematades amb frontons.

També Josep Renart dedicà unes paraules a la figuras de Mas i Dordal, la majoria elogis i el titllava de "hombre hábil y entendido en el arte de arquitectura civil y algo instruido en la arquitectura hidráulica. Yo había tenido algunas visuras y trato con él. Era hombre muy natural, y de un corazón muy sano (que así deben ser los hombres, por muy grandes y entendidos que sean a su facultad y otras ciencias); siempre hacer ser sencillo y tener un buen

corazón y no tener vanidad ni superdecirse de su saber, porque el hombre, por mucho que sabe, no sabe nada, por lo mucho que ignora y por lo mucho que hay que saber, porque todo bien y don viene e Dios, y el hombre sin Dios no es nada”⁸³⁰. Tot i això també criticà algunes de les solucions del Palau Moja, com per exemple que era una llàstima que els cotxes només poguessin accedir pel carrer Portaferri. En canvi, trobava influències i semblances en models coneguts pels mestres de l’elit del moment; “la fachada es de gusto francés, y sigue el gusto de los libros de arquitectura moderna que es en dos tomos y que tu tío los tiene”⁸³¹.

El saló i el programa iconogràfic

Malgrat haver estat abastament estudiat, especialment des del treball de Santiago Alcolea (1987), no s’ha desenvolupat un estudi iconogràfic detallat del programa mural del gran saló. Hem pogut avançar en la investigació gràcies a la documentació que integra el fons patrimonial de la família Cartellà-Sabastida, conservat a l’ANC⁸³², la documentació familiar del qual continua en el Fons Moja conservat a la BNC⁸³³ i en el Fons Güell-Comillas⁸³⁴ de nou a l’ANC, per ser famílies amb qui emparentaren posteriorment els Cartellà.

En entrar al saló, el nucli central de la casa, de seguida crida l’atenció l’abundància d’obertures que permeten l’entrada de llum natural. Aquest espai, amb que donava tant a la façana de la Rambla com al jardí, tenia una doble funció en la vida familiar dels propietaris, ja que juntament amb la capella feia de frontissa entre les dues unitats de la casa, l’àmbit públic i de representació i el privat, seguint la tradició francesa de distribució de l’espai. Allà s’hi celebraven habitualment reunions i esdeveniments més extraordinaris com batejos, casaments, etc. precisament, acte amb què s’inaugurà la vida pública de la família en el palau.

⁸³⁰ BNC, Fons Renart, lligall XVIII (3), (transcrit per Garganté 2011:319).

⁸³¹ BNC, Fons Renart, lligall XVIII (3), (transcrit per Garganté 2011:319).

⁸³² Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Fons Cartellà-Sabastida, Barons de l’Albi, ANC1-168.

⁸³³ Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), Fons Marquesat de Moja, caixa 81.

⁸³⁴ ANC, Fons Llinatge Güell, Comtes de Güell i Marquesos de Comillas, ANC1-50.

Es tracta de l'espai central de la crugia paral·lela a la façana de la Rambla, en la qual un frontó emfatitza la importància de l'estança en la façana i amaga l'estructura del saló. Té doble alçada amb una planta gairebé quadrada de 10'80x10x60 m. i una alçada aproximada de 10 metres, per tant, és un espai quasi cúbic (Rosselló 2005:43). Conté tres balcons que donen a la Rambla, amb l'accés principal al saló per la paret oposada a la façana, amb dues portes que donen a altres estances en els altres dos costats. A l'alçada del sostre del pis principal – respecte a la resta d'espais de la planta- hi ha una cornisa per tot el perímetre del saló, creant un voladís d'uns 50 cms. Només una de les obertures d'aquest és accessible, mentre que les altres són cegues i formes part de la composició escenogràfica. En la corona que s'alça en la part alta del saló es troba una altra cornisa, on precisament comença el sostre, format per



Vista general del gran saló del Palau Moja pintat per Francesc Pla, “el Vigatà”, amb escenes històriques de la família Cartellà.

l'escòcia i l'escena central. També en l'escòcia es repeteix el recurs dels elements compositius cecs, ja que de les quatre llunetes, només una permet l'entrada de llum (Rosselló 2005:45). Les pintures que descriurem a continuació es troben situades en els paraments a mode de

quadri riportati amb una arquitectura fingida, malgrat que els paraments són plans i només sobresurten les portes i les cornises. Precisament són les escenes pictòriques, juntament amb els elements arquitectònics preexistents i els fingits, els que ordenen i jerarquitzen la distribució de l'espai, combinant recursos reals i il·lusionistes.

A banda de la pintura, el tractament dels interiors recau en diversos professionals com els tapissers, dauradors, fusters, etc. qui amb recursos formals i tècnics de tota mena resolien cadascuna de les estances (Rosselló 2005:52), amb gran importància dels cortinatges, catifes, mobiliari i il·luminació, amb l'objectiu d'assolir una escenografia efectiva. Cal destacar l'adaptació de les pintures a l'estructura arquitectònica de l'estança, com si fossin tapissos, adoptant una distribució general unitària, juntament amb la decoració del sostre. Les pintures són al fresc imitant grisalla amb complements al tremp en els sectors policromats. En la planta baixa, tot l'espai està envoltat d'un sòcol de metre i mig que només és interromput per les portes, entre les quals se situen quatre escenes en els paraments. Al centre de cadascun dels trams del sòcol, s'observen uns medallons circulars envoltats de garlandes daurades que mostren efígies de personatges masculins en grisalla que Alcolea relaciona amb una funció decorativa (1987:112), malgrat que creiem que possiblement siguin retrats imaginats d'alguns dels personatges il·lustres que es representen en el programa. A banda de les grans escenes en grisalla, amb personatges amb gesticulacions teatrals i indumentària pròpia del segle XVI i XVII, aquestes estan emmarcades amb garlandes de flors. En tot el saló dominen les llums i ombres contrastades en funció de la incidència de la llum natural en l'espai. Altres elements decoratius es poden veure a les sobreportes en què destaquen les imatges d'infants, armes i emblemes militars, detalls com els lleons amb corones de llorer, vasos i cornucòpies, trompetes de la fama, i tota mena de símbols relatius a les glòries i carrera en armes del llinatge de la casa. En el segon pis, es troba una cornisa amb un passadís pel qual es pot circular en tres dels quatre paraments de la sala, i on se situen sis escenes més en grisalla (Alcolea 1987:126). Les composicions presentades com *quadri riportati* són de tipus narratiu, mentre que la resta d'elements de la sala són simplement decoratius i simbòlics (Alcolea 1987:128), alguns d'ells com les armes i els temes infantils recorden les de Joan Charles Delafosse, a la manera d'aquelles que es poden veure a les cantonades del pati central del Palau de la Virreina.

A l'escòcia, es representen Diana i dues figures més amb infants i garlandes de flors; Venus i Vulcà; un personatge amb cadenes que escolta uns nens que fan sonar trompes i una figura femenina; una altra figura femenina que podria ser Cibelles amb un corn de l'abundància, asseguda sobre lleons, i una figura masculina també coronada i amb referències a l'agricultura. En conjunt es pot dir que es tracta d'una iconografia que era habitual en les màscares reials de l'època, com la de 1783 de la Pau amb Anglaterra. Creiem que aquestes representacions busquen una relació amb la participació de la família en la prosperitat i el



Sostre de la capella annexa al gran saló del Palau Moja, pintada per Francesc Pla.

desenvolupament que vivia el comerç a la ciutat en aquells anys. En el sostre, s'observen quatre temes decoratius de tipus religiós i militar amb elements heràldics, concretament un escut i tres cartel·les amb les tres frases marianes, al·lusives als orígens de les armes i el llinatge Cartellà. Una espècie d'apoteosi familiar a través dels seus símbols familiars i figures religioses i mitològiques que protegeixen i avalen aquesta nissaga i les seves glòries.

Francesc Pla “el Vigatà” (1743 - 1805)⁸³⁵, fou l'artífex del programa pictòric de la casa. Probablement fou executat en diverses fases, ja que se sap, com apuntàvem anteriorment que l'any 1786 les pintures del saló ja estaven acabades, però sembla que les obres i treballs decoratius es finalitzaren definitivament l'any 1790. En aquest tram final, Pla probablement es dedicà a les pintures de la capella i altres estances de la casa i del programa pictòric exterior, del qual encara es poden veure algunes mostres en la

⁸³⁵ AHPB, Notari Grau Cassani, man. 1790, fol. 48a i 75v. i AHPB, Notari Grau Cassani, man. 1791, fol. 112 “Documentació relativa als cobraments de Francesc Pla per les pintures realitzades a la Casa Moja”.

façana de Portaferrixa. Per aquestes tasques, el Vigatà cobrà l'any 1791⁸³⁶ 730 lliures barcelonines pel saló, 675 pels plafons de la façana del carrer Portaferrixa i la Rambla i 475 pel jardí i la seva façana. D'altra banda, va rebre 460 lliures per pintar quatre dependències de la casa, la cambra del racó que donava al jardí, els espais del servei, el menjador que donava al jardí i una habitació amb alcova, a més de 150 per pintar el vestíbul gran i la capella, i 275 lliures per altres estances. Per tant, juntament amb petites quantitats que també constaven en el rebut, el total dels treballs realitzats per Pla a la casa sumaven un total de 2.980 lliures⁸³⁷ (Alcolea 1972:4), una xifra una mica superior de les 2.300 lliures que havia cobrat per uns treballs de més o menys la mateixa magnitud en el Palau Episcopal, entre 1782 i 1785. Es pot dir que Pla va aconseguir alguns dels clients amb més capacitat econòmica de la ciutat en aquells anys. Val a dir però, que tenint en compte que gairebé tot l'equip de treball amb Josep Mas i Dordal al capdavant fou el mateix en els dos projectes, no es pot afirmar que hi hagués un interès especial pel pintor, sinó que formava part d'un grup de professionals que habitualment treballaven junts, que deuriem tenir bona fama a la ciutat i que aconseguiren alguns dels millors encàrrecs.

Les pintures de la capella van ser fetes al tremp, una tècnica més àgil, característiques ja habituals en la pintura de Pla. Crida l'atenció especialment la petita cúpula, en les petxines de la qual es representen medallons amb els busts dels evangelistes en grisalla damunt dels seus propis símbols. L'escena de la cúpula se centra en l'Esperit Sant envoltat per cors d'àngels agrupats en quatre blocs alternant-se en l'espai amb les petxines abans esmentades, i amb un colom en el centre que marca els eixos de distribució de les figures al seu voltant. També cal fer referència a l'escena de tema mercedari en una lluneta on la Verge s'apareix a un sant

⁸³⁶ Factures conservades a BNC, Fons Moja, caixa 81.

⁸³⁷ Cal tenir present que Josep Mas i Dordal va cobrar 2.200 lliures per la direcció de l'obra i els plànols, tal i com consta en un rebut del 4 de setembre de 1791. AHPB, Notari Grau Cassani, man. 1791, fol.132. En el cas de Pau Mas, va cobrar 55.983 lliures i 3 sous, ja que aquesta quantitat incloïa el seu sou, els materials, els jornals dels treballadors, els enderrocaments i neteja dels solars, a més d'algunes obres d'escultura. AHPB, Notari Grau Cassani, man. 1791, fol. 81. professionals

d'aquesta orde –possiblement Sant Pere Nolasc-, mentre que en l'altra lluneta, la Verge s'apareix amb el Nen a uns captius en una masmorra (Alcolea 1987:135).

Si ens centrem en les deu grans escenes que en dos nivells i en grisalla es representen en el gran saló, en primer lloc cal tenir present la intenció i l'objectiu d'aquestes pintures, Tenint en compte que el saló és encara una de les estances de representació de la casa, les escenes pretenen fer una demostració de les virtuts de la nissaga dels Cartellà, propietaris de la mateixa, recalcant les virtuts dels seus avantpassats i tenint en compte que aquesta qüestió és una de les obligacions i dels seus deures com a descendents, ja que no es tracta d'un assumpte personal, sinó del casal, del llinatge i que cal perpetuar (Alcolea 1987:138). És un deure assumit per totes les generacions i que es compleix més o menys explícitament i a aquest impuls de preservació de la història familiar hem d'agrair la conservació del programa com veurem més endavant. Entrant més en detall, i seguint la genealogia presentada a l'inici, podem afirmar que els personatges més il·lustres de la nissaga apareixen representats en la major part d'aquestes deu escenes: Arnau de Cartellà i Guillem Galceran de Cartellà. En primer lloc, en l'escena en què s'observa Arnau de Cartellà mostrant els seus respectes davant Carlemany portant a les seves mans la imatge d'una Mare de Déu, que segons diu la llegenda havia estat segrestada pel cabdill moro que assetjava la ciutat de Girona, que es pot observar al fons. Un cop alliberada la ciutat, Arnau entregà la imatge com a demostració de la seva victòria. Un dels seus acompanyants porta una safata amb el cap del cabdill moro, mentre que un altre home porta un estendard amb les tres cartel·les sense inscripcions encara, ja que és en aquell moment que Carlemany els hi concedirà. Recordem que les cartel·les ja amb les inscripcions per separat estan representades en el sostre a través de tres escuts d'armes, i un quart amb les cartel·les buides.



Escena històrica pintada en grisalla per Francesc Pla, possiblement relacionada amb Guillem Galceran de Cartellà.

Sembla evident que Guillem Galceran de Cartellà també fou un dels personatges més destacats de llinatge i que per tant, era necessària la seva aparició en el programa pictòric. Observem en el saló una escena en què un monarca, possiblement Jaume I, nomena Galceran alcalde de Barbària amb el port al fons, mentre que en una altra de les escenes es fa referència a Sicília amb la representació del volcà Etna al fons i un personatge amb corona saludat per un altre. Podria ser que el personatge amb corona fos el rei Pere i l'acompanyés Galceran, o bé que el coronat fos el mateix Galceran amb alguns

dels seus acompanyants, ja que la corona està representada de manera que recorda més al model de comte i ell fou nomenat Comte de Catanzaro. Aquesta interpretació encara desperta més dubtes si tenim en compte que en molts casos, en representar alguns monarques de la Corona d'Aragó,



Sostre del gran saló del Palau Moja, amb la representació dels emblemes familiars i escenes mitològiques en les crugies que els protegeixen, a mode o apoteosi familiar.

degut a ser comtes del Casal de Barcelona, també se'ls representa amb la corona de comte-rei. Per últim, creiem que també Galceran és el personatge que apareix en l'escena on s'observa el Papa

rebut al rei Jaume a Roma, acompanyat de diversos cavallers, fent-los entrega de l'estendard de l'Església l'any 1292.

Un altre escena sembla mostrar un episodi de la genealogia en què un altre familiar, també anomenat Galceran, acompanyat dels seus homes expulsaren les tropes franceses en el setge de Perpinyà de 1542, ja que en un dels *quadri riportati* s'observa un gran castell a l'esquerra i els vaixells a la costa amb uns homes en primer terme assenyalant al mar i uns altres pujant en barques. Ignorem quins episodis representen la resta d'escenes, malgrat que possiblement tinguin a veure amb la Batalla de les Navas de Tolosa o la campanya reial a Bordeus. Un estudi amb més profunditat de la genealogia i el fons patrimonial podria ajudar-nos a interpretar-les en un futur.

Donat que totes les gestes es relacionen amb algun monarca, i especialment centrades en fets destacables d'època medieval, el programa sembla voler demostrar el rol determinant de la nissaga dels Cartellà per al país, i sobretot, la justificació del seu estatus social. D'altra banda però, tot i que en el programa no es representa cap escena relacionada amb el passat més recent de la família, creiem que també inclou un important component de fidelitat a la monarquia, en un moment especialment delicat per alguns famílies aristocràtiques en què s'han de tornar a guanyar el favor del rei, en aquest cas dels Borbons, per haver-se posicionat durant la Guerra de Successió en favor de l'altre candidat al tron. En certa manera, el programa es pot considerar fins i tot com un al·legat familiar filipista davant del rei. Aquest saló no és l'únic element que podria tenir aquesta intenció, ja que el programa pictòric del Vigatà continuava a la façana principal de l'edifici, amb escenes de tipus al·legòric, probablement amb l'objectiu de fer ostentació dels valors que demostraven aquestes escenes, ara de cara al carrer. Aquest fet, encara prenia més significat si tenim en compte que el Palau Palmerola de la família Despujol, havia estat de signe contrari durant la guerra, per tant austriacista, i es troba en el mateix carrer Portaferriça 7-9, porta per porta, en una estranya

competència de façanes, ostentació i simbologia de poder i fidelitat a la corona⁸³⁸. Els Cartellà ja havien gaudit anteriorment del favor del rei per aquests motius, sense anar més lluny en els permisos de construcció del Palau, quan Ignasi Desbach i Oms, marquès de Cartellà, va obtenir al 1763 un permís de Carles III per construir en les dues torres laterals de la Portaferrixa, propietat de la família, fet que aleshores estava prohibit, per ser part de les fortificacions de la ciutat⁸³⁹.

Un darrer tema que creiem important destacar en relació a la tria de les escenes per al programa iconogràfic, té a veure amb la rellevància dels llinatges dels clients. Ens preguntàvem per què només es representen escenes de la família Cartellà, per tant de l'esposa, si el llinatge de l'espòs, de la família Copons⁸⁴⁰, també tenia un llarg recorregut històric i ambdós ostentaven i havien heretat el títol de marquesat. Tot i que la majoria d'aquests arguments són equivalents entre els esposos, fou la història dels Cartellà la que va prevaldre i es va imposar a l'hora de dissenyar el programa pictòric de la nova casa que ocuparia la família del matrimoni integrat per ambdós marquesos. Aquest fet ens porta a pensar tant en l'ideòleg com en el client del projecte, que podien o no ser la mateixa persona. Aquesta imposició d'autoritat dins la família ens fa pensar que probablement podria tractar-se de la mateixa marquesa, fet que ens portaria a plantejar-nos la gran importància que tindria com a poderosa dama barcelonina de l'època. Els arguments per afirmar-ho o dubtar-ne són ben diversos. Per un banda, resulta estrany que una dona pogués ostentar un poder d'aquesta magnitud en aquells anys, però d'altra banda, cal tenir present que la casa és l'àmbit femení per excel·lència, especialment en aquesta època, i que per tant, la casa es dissenyaria segons els seus gustos i interessos. En ocasions s'ha parlat de la cultura de la societat aristocràtica

⁸³⁸ Recordem que la branca dels Cartellà que construeix el Palau Moja havia estat filipista durant la guerra, mentre que els Despujol al complet eren de signe contrari, i per tant, partidaris dels Habsburg.

⁸³⁹ AHCB, Acords, 1763, fol. 44.

⁸⁴⁰ El llinatge Copons també té el seu origen remot en notícies des del segle XIII i estava estretament lligat a episodis ben determinants de la història de Catalunya. A més, el títol del marquès de Moja de la Torre resultà posteriorment més destacat que el de marquès de Cartellà.

barcelonina de la Il·lustració, fet que posem en dubte tot i les excepcions, donat que a través dels inventaris, podem veure que ni a nivell artístic ni intel·lectual aquestes classes benestants tenien interessos intel·lectuals massa més elevats que la majoria dels ciutadans.

Altres obres artístiques



Arrambador de la sèrie pintada per Pere Pau Montaña per a diferents estances del Palau Moja.

La casa contenia altres peces de valor artístic, tant per a la decoració de la pròpia arquitectura dins el conjunt de la casa, com altres artefactes. Destaca especialment la participació del pintor Pere Pau

Montaña, tal i com ell mateix ho indicà en el document que va remetre, a mode de *curriculum vitae*, l'any 1799 a la Real Academia de San Fernando de Madrid, especificant els seus mèrits professionals per tal de ser nomenat acadèmic⁸⁴¹. Montaña s'ocupà dels frisos o arrambadors⁸⁴² amb escenes de caire profà o mitològic amb paisatge imaginaris, pintats a l'oli sobre tela, i situats en sis dels salons de la planta noble de la casa (Alcolea 1987:58). De tot el



Arrambador de la sèrie pintada per Pere Pau Montaña per a diferents estances del Palau Moja.

conjunt, avui només en queden nou fragments. Eren part d'elements arquitectònics de marbre, els basaments dels quals estaven pintats amb composicions allargades de 60 cm. d'alçada i llargada

⁸⁴¹ AASF, Armari 1, lligall 42, 6 d'octubre de 1799 (transcrit per Alcolea 1959 II:282-283).

⁸⁴² AHPB, Not. Grau Casani, man. 1790, fols. 48-75vº. Inventari de 1790 (citat per Alcolea 1987:64).

variable, i que coincidien en l'aparició d'un element decoratiu similar a un Hermes (Alcolea 1987:144). En la majoria dels arrambador es repeteix la composició de figures agrupades i paisatges amb referències arquitectòniques, algunes classicistes i ports i pobles mariners, recursos que el pintor emprà principalment per crear profunditat escenogràfica. Aquestes escenes es completaven amb la representació d'elements aquàtics, *putti* i personatges femenins.

A la casa també hi havia altre patrimoni pictòric, malgrat que la seva qualitat era molt menor. A través de l'inventari que s'aixecà per la defunció de Marquesa de Moja de novembre de 1809⁸⁴³, se sap que hi havia diversos quadres de diferents gèneres i tècniques, especialment de temàtica religiosa –com la Verge amb el Nen a la falda, Sant Gaietà, l'Anunciació, la Verge i la Mare de Déu de la Mercè-; diferents retrats de l'Arquebisbe de Tarragona i altres eclesiàstics, de Gaietà de Copons, germà del marquès, i retrats d'altres senyores de la casa; un dibuix de Sant Lluís Gonçaga, una Verge amb un marc i vidre i dos pastels de la Verge dels Dolors i Sant Lluís Gonçaga, pel que sembla una particular devoció dels Moja per aquest sant. També hi havia dotze quadrets de seda amb passos fill pròdig i de Don Quixot (Alcolea 1987:78). Com hem vist en el bloc 3, la pintura religiosa era el gènere més nombrós en la majoria de llars, fos quin fos el seu estatus social, i la proliferació dels retrats ens ajuda més concretament la posició social de la família. En aquest cas, ens sorprèn l'escassetat de peces i la poca varietat de gèneres que habitualment trobem en les cases grans. En el cas dels llibres ens trobem en la mateixa situació, ja que també eren escassos i sobretot eren d'història, ordenances militars, novenaris, i sobretot llibres de devoció, cap de literatura o d'altres temes d'interès general.

Fortuna de l'edifici

La bona conservació de l'edifici i del seu contingut es deu a diverses vicissituds que aquest ha viscut a la llarg de la seva història. En primer lloc, cal tenir present la previsió que va tenir la

⁸⁴³ AHPB, Not. Josep Clos i trias, man. Testaments i inventaris, 1809, fols.95 i ss.

darrera descendent del llinatge Cartellà que va mantenir la casa entre les seves propietats. Josepa de Sarriera i Copons va morir sense descendència l'any 1865 però, seguint la premissa que anteriorment exposaven de conservar i perpetuar i el patrimoni material –la casa- i immaterial –la història i la memòria- del llinatge, va determinar en el seu testament que els futurs propietaris de l'edifici no podrien enderrocar-lo ni fer cap tipus obres que modifiquessin la seva estructura. Per aquest motiu, malgrat algunes reformes interiors, tant l'estructura com els paraments pintats del saló, es van mantenir intactes, fet pel qual els propietaris posteriors no van poder fer més que tapar les pintures amb tapissos. Només es podia edificar en el jardí, tal com es va fer més endavant.

Els seus hereus van llogar l'edifici al Fomento de la Producción Nacional fins que l'any 1870 el va comprar Antonio López i López, que en un futur seria el primer marquès de Comillas, qui va adequar l'edifici a les seves necessitats i modes de l'època. Diversos personatges il·lustres van pernoctar a la casa, com Alfons XII en tornar a Espanya, o fins i tot i van viure com Jacint Verdaguer, qui s'hi instal·là com a capellà de la família al 1876 i durant quinze anys. En morir el marquès, la seva filla, que estava casada amb Eusebi Güell, va heretar el palau. Davant les dificultats per al trànsit que suposava l'estretament de la Rambla justament en el seu pas entre el Palau Moja i l'església de Betlem, el comte Güell acordà amb l'Ajuntament de Barcelona d'obrir l'any 1934 els porxos que actualment es poden veure a la planta baixa. L'edifici s'incendià dues vegades durant la dècada de 1970 i, a banda del patrimoni perdut per aquest motiu, també a causa de robatoris, vendes i expoliacions han desaparegut altres elements del mobiliari, la decoració o fins i tot la documentació. Finalment, després d'onze anys d'abandonament, va ser adquirit i restaurat pel Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya⁸⁴⁴, modificant en alguns aspectes la seva

⁸⁴⁴ Agraïm a Joan Rosàs Reverté, del Departament de Cultura de la Generalitat i conservador de l'edifici, la seva atenció i ajuda en aquesta recerca.

estructura per poder adequar-lo als seus usos actuals amb les oficines i la seu de l'esmentat departament (Subirana-Triadó 2008:525).

III.1.5. Casa Despujol

Palau Palmerola (1784)

El Palau Palmerola es troba en el número 7-9 del carrer Portaferriassa, fent cantonada amb el carrer d'en Bot. En aquesta mateixa via trobem algunes de les més importants *cases grans* que es van construir a la ciutat a l'últim quart del segle XVIII. L'edifici fou construït a inicis del set-cents, tot i que es van realitzar importants reformes al llarg del segle. Es van ampliar els terrenys amb una compra signada pel Baró de l'Albi l'any 1768⁸⁴⁵, es van fer obres al 1776⁸⁴⁶ i també durant l'estiu de 1784⁸⁴⁷, quan la família Despujol el convertí en una sumptuosa vivenda, avui pràcticament irreconeixible degut a una remodelació de 1857 segons el projecte d'Elies Rogent (1821-1897)⁸⁴⁸, que reformà l'edifici profundament. Es conservà en la planta noble el saló principal de doble altura, malgrat que amb una nova decoració que amagà el programa iconogràfic de Pere Pau Montaña. Aquestes pintures es van descobrir als voltants de l'any 2000⁸⁴⁹ durant la restauració de l'edifici en la seva conversió en habitatges i estudis. El

⁸⁴⁵ ANC, Fons Güell-Comillas, n.50, 03.01 Immobles del carrer Portaferriassa i Rambla dels Estudis, "Venda de les cases al marquès de Palmerola (conté l'extracte de la venda, extracte de les signatures per raó de senyoria, partides de canvi i diversos pagaments), 178. Memòria feta el novembre de 1799. Signada pel Baró de l'Albi. Cases carrer Portaferriassa amb carrer d'en Bot".

⁸⁴⁶ AHCB, Obreria, 1C.XIV-35, document 78. Sol·licitud de permís per a la reedificació de la façana del carrer d'en Bot signada pel Marquès de Palmerola i resposta afirmativa de Pau Mas i Dordal, mestre d'obres municipal (30/05/1776).

⁸⁴⁷ AHCB, Obreria, 1C.XIV-44, document 38. Sol·licitud de permís per a la reedificació de la façana del carrer Portaferriassa, plànol alçat de la façana (25/03/1784), i resposta afirmativa de Pau Mas i Dordal (28/04/1784).

⁸⁴⁸ Fitxa del Catàleg de Patrimoni Arquitectònic de l'Ajuntament de Barcelona, amb nivell de protecció B com Bé Cultural d'Interès Local o BCIL.

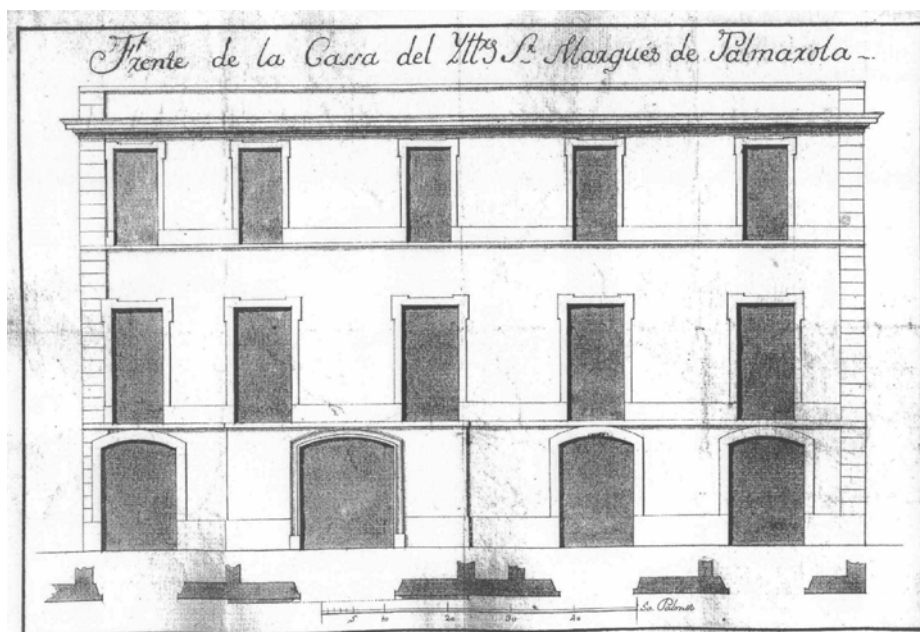
⁸⁴⁹ <http://w10.bcn.es/APPS/cat_patri/editElement.do?reqCode=inspect&id.identificador=777&id.districte=01&#> [23-12-2013].

⁸⁴⁹ El saló forma part avui de l'estudi del fotògraf Manuel Outumuro, qui descobrí el cicle mural de Montaña i finançà la seva restauració, tasca per la qual va rebre el premi especial ACCA (2001-2002). Li agraïm la seva amabilitat en permetre'ns veure *in situ* el programa i fotografiar-lo.

cicle està integrat per deu plafons de tema bèl·lic, tradicionalment interpretats como expedicions catalanes a Orient en època medieval.

El llinatge Despujol-Palmerola

La família Despujol és oriünda de Sant Hipòlit de Voltregà i les primeres notícies al respecte es remunten al segle X. L'arxiu patrimonial del llinatge conté documentació des del segle XV i fins a 1999 i es conserva a l'Arxiu Nacional de Catalunya, constituint un dels fons més extensos i interessants conservats al nostre país, de valor incalculable. Malgrat això, a l'estiu de 1936, l'arxiu situat en la residència familiar de les Masies de Voltregà va ser saquejat i incendiat (Fernández Trabal, 1995:1). Acabada la guerra civil, Josep Maria Despujol i Ricart, marquès de Palmerola i de Callús, comte de Fonollar i baró de Montclar, va aconseguir un permís de l'Estat per reconstruir l'arxiu amb el menor cost possible i amb l'ajuda de la Real



Plànol de la façana del Palau Palmerola al carrer Portaferrissa (1784).
(AHCB, Obreria, 1C.XIV-35, doc.44).

Acadèmia de la Història al 1939. Es va acollir a la llei de reconstrucció d'arxius patrimonials familiars i històrics de desembre de 1948 i l'any 1950 va poder iniciar la reconstrucció mitjançant còpies, com altres famílies, encara que cap privat ho va fer tan exhaustivament (1951-1976). El marquès va morir el 1976, sense concloure aquesta tasca, tot i que la

reconstrucció ja estava molt avançada. Malauradament, l'arxiu és actualment molt fragmentari, està pendent de catalogació, els instruments de cerca contenen dades contradictòries i la seva consulta és restringida. A través d'aquesta documentació, hem estudiat la història de la família Despujol i els seus principals protagonistes de cada generació, amb la intenció d'apropar-nos a les històries que es representen al programa iconogràfic del Palau Palmerola⁸⁵⁰.

Francesc Xavier Despujol, I Marquès de Palmerola

Les reformes de 1784, que van incloure el gran saló i la seva decoració, van ser iniciativa de Francesc Xavier Despujol d'Alemanya-Descatllar, I Marquès de Palmerola (*Trono* 1849-1850 II: 34). Malgrat el recent passat austriacista de la família, Carles III li va concedir a ell i als seus successors el títol de Castella per la seva fidelitat a la corona i ser un distingit cavaller, expedit el 30 de gener de 1767 amb el dictat de Marquès de Palmerola, obtenint la clau de gentil-home de Cambra de S. M. en exercici. Deduïm la importància social del Marquès pels seus càrrecs públics, encara que és un personatge poc estudiat. Va ser durant vint-i-dos anys vocal de la Junta Particular de Comerç de Catalunya i fins i tot President⁸⁵¹, i fou comissionat en la creació i gestió de l'Escola Gratuïta de Dibuix. També va exercir de regidor supernumerari de l'Ajuntament de Barcelona, des del 17 de gener de 1790 i va ser president de la Junta de Defensa de Barcelona en guerra amb el Rosselló des de 1793. Com a informador en la cort va romandre a Madrid fins a l'abril de 1796. El marquès es va casar l'any 1750 amb Maria Josefa de Vilalba i de Llorach. Va morir el 6 de juny de 1809 al castell

850 Agraïm a Pilar Frago, arxivera de l'ANC, la seva disposició i ajuda en enfrontar-nos a aquest ingent fons sense catalogar, així com al personal de sala.

851 La seva presidència coincidí amb les reformes de l'edifici de Llotja, seu de la Junta, i per aquest motiu van reunir-se temporalment al palau Palmerola. ANC, Fons Despujol, caixa 13, fulls solts. Còpia dels originals conservats a la BNC, AJC. Es van reunir allà el 22/11/1770, quan el Marquès era president interí. En els Llibres d'Acords, vol. II, fol. 141-142, és nomenat Vocal. Confirmem la seva presidència a BNC, AJC, Llibre d'Acords, vol. IV, fol. 44-46.

de Palmerola (Ripollès) i la seva esposa al desembre de 1810⁸⁵². Posteriorment, el seu fill Francisco de Paula de Despujol i de Vilalba, II Marquès de Palmerola (Trono 1849-1850, II: 34), anomenat familiarment Titó, va exercir d'agutzil major de la Inquisició de Barcelona i va ser nomenat gentil-home de Cambra en exercici el 1819. L'any 1803 es va casar amb Carmen López-Altamirano i de Tineo, filla dels Marquesos de Valdegema. Va morir sense successió i el títol va passar al seu germà Ramon Cayetano Despujol i de Vilalba, III Marquès de Palmerola i comte de Fenollar per matrimoni.



Retrats dels marquesos de Palmerola, Francesc Xavier Despujol i Maria Josefa de Villalba (col·lecció particular).

Després de localitzar algunes de les generacions més destacades de la família Despujol per les seves empreses militars i els seus serveis a la cort, creiem que aquests personatges podrien interessar al marquès de Palmerola per plasmar la seva història al programa iconogràfic, ja que reforçaria el seu estatus

social i demostraria la seva fidelitat constant a la corona de la seva família⁸⁵³. És important relacionar aquests fets històrics recents i el posicionament de les famílies nobles a la ciutat comtal amb la temàtica de les pintures del saló, però també amb un canvi fonamental que es dona respecte al tipus d'escenes a representar en les pintures murals de l'època, amb la publicació de les Memòries històriques sobre la marina, comerç i arts de la ciutat de Barcelona d'Antonio de Capmany i de Monpalau (1742-1813), patrocinades per la Junta

⁸⁵² ANC, Fons Despujol, caixa 8, document sense numerar. Còpia de l'original conservat a l'AHPB, Notari Francisco Mas Fontana, Inventari, 07/06/1814.

⁸⁵³ Francesc Despujol, avi del I Marquès de Palmerola, fou un fervent defensor de la causa de l'Arxiduc Carles d'Àustria i, per aquest motiu ens sembla especialment important aquest intent del marquès de demostrar la seva fidelitat a la cort, poc després que Carles III li concedís al 1767 el títol de noblesa.

Particular de Comerç de Barcelona i publicades en 1779 a Madrid, amb una segona edició ampliada i revisada el 1792⁸⁵⁴.

Personatges il·lustres del llinatge

La primera referència a la família Despujol la trobem en la capella del Sagrament de la parròquia de Sant Hipòlit de Voltregà, on una làpida indica la sepultura l'any 1100 de Pedro de Podiolo. Posteriorment, Ramon Despujol o de Puy, primer Gran Maestre del Sacre Hospital de Sant Joan de Jerusalem (Malta) i responsable de donar forma a l'hàbit i instituir la regla, va morir en 1160 a Jerusalem. El seu germà, Guillem Despugnolo, va morir en una incursió a Múrcia el 15 d'octubre de 1167, pels moros, com explica Zurita: «Guillem Despugnolo Català con otros muerto por los Moros en Murcia. En este mismo año [1167] parece en memorias antiguas, que fue muerto un Capitan principal Catalan, y muchos Cavalleros con él por los Moros, en una entrada que hizieron por el Reyno de Murcia, y llamavase Guillen Despugnolo; y fue la batalla a quinze del mes de Octubre.» (Zurita, 1562, I, II, p. 74). També Pedro Abarca: «[...] el Rey señaló la ciudad de Alcañiz para plaza de armas de toda la guerra, que intentaba introducir en los Reynos de Valencia y Murcia, cuyos campos eran objeto de una detenida y vengativa sé de nuestras saldadas por aver (tres años antes) partido en ellas la batalla y la vida de Guillermo Despugnolo cavallero catalan» (Abarca, 1669: 214v). El personatge és citat per Feliu de la Penya «1168 [...] señalòle el Rey por Plaça de Armas à Alcañis, en la guerra solicitava introducir los Reynos de Valencia, y Murcia, sentido con nuestros Paysanos de la perdida de su General Guillermo Despugnolo» (Feliu, 1709, II, XI:3). Antonio de Bofarull va escriure: “[...] dice Zurita haber encontrado en antiguas memorias que en el año 1167 fué muerto un capitan principal, catalan, y muchos caballeros con él por los moros en una entrada que hicieron por el reino de Murcia, al que tuvo lugar á quince del mes de octubre. Llámale dicho capitan Guillen Despugnolo, pero la desinencia, al

⁸⁵⁴ En la seva obra magna, Capmany introduí per primera vegada una clara revalorització de la història medieval de Catalunya.

parecer italiana, de este apellido, creemos no ser mas que la latinización del nombre catalan Despujol, arromanizada otra vez á la castellana, y equivalente al actual Despujol” (Bofarull, 1876, III:74).

Posteriorment, Pedro Despujol en 1238 va acompanyar al rei Jaume I a la conquesta de València contra els moros i va ser premiat amb les cases del moro Mohamet Axugarbo o Alcazal⁸⁵⁵. A l'antiga església de Sant Hipòlit de Voltregà hi ha una làpida sepulcral amb una inscripció en versos llatins que sembla referir-se a ell: “Esta oculta fosa contiene los restos de la familia del solar inmediato de Despujol, entre los cuales se encuentra Pedro, cuya efigie ves en ella esculpida. Lleno de talento y buen sentido y brillando entre su mucha progenie, fué buen consejero para su patria y amante de la paz. A ti, Oh dispensador del perdon! Te suplico que para siempre tu alma descanse en paz”⁸⁵⁶. El seu germà, Ramon Despujol, també va participar en l'empresa, ja que el seu nom apareix en el repartiment de les terres a València als cavallers que van acompanyar al rei. Ramon va rebre dues cases en Russafa al desembre de 1242⁸⁵⁷.

El seu successor, Ramon Despujol, va defensar Barcelona l'any 1359 com a capità durant l'atac de l'armada dels reis de Castella (Pedro el Cruel), Portugal i el moro de Granada, aliats contra Pere IV, de manera que Pedro el Cruel es va retirar de les costes de Mallorca (*Trono* 1849-1850, I: 11). El seu germà, Jaume Despujol, era el 1364 capellà major i marmessor en el testament de Jaume II i Elisenda de Montcada, per la qual cosa va rebre 1.000 sous barcelonins. L'any 1396 va participar en les Corts convocades per la reina Donya Maria de Luna⁸⁵⁸. Arnaldo de Despujol, fill de Pedro, va servir a Don Alonso en la presa de Menorca i al rei Jaume II en la conquesta de Sardenya. El seu germà Pedro va ser Prior de la cartoixa del monestir de Val de Crist i fundador del monestir d'Aracoeli a València; confessor del rei

⁸⁵⁵ ACA, Jacobo Primi de Danibus Valentia, fol. 21.

⁸⁵⁶ Traducció de *Trono* (1849-1850 I:10-12).

⁸⁵⁷ ACA Reg. Donationum Regni Valentiae.

Martí, qui li va concedir el Real Privilegi el 29 de novembre de 1406 per a ell i els seus successors. Posteriorment, Francisco Despujol va seguir expedicions de Carlos V i va ser nomenat capità a Viena. Els seus fills, Francisco i Maurici, van servir al rei en la conquesta de Granada.

El programa iconogràfic

Durant les modificacions realitzades pel I Marquès de Palmerola al 1784, es va reformar enterament la planta noble i es va construir un gran saló rectangular de doble altura (10x13x12m.) obert al carrer d'en Bot (Rosselló 2005:55). Les pintures del saló, perdudes durant les reformes d'Elies Rogent al 1857, van ser descobertes durant la rehabilitació que va realitzar l'arquitecte Stephen Henneberry. Malgrat tenir constància documental del programa iconogràfic, es va considerar perdut fins al seu redescobriment, tal com reflecteix la bibliografia.

En primer lloc, el cicle apareixia en la descripció de les noccs de Titó Despujol i Vilalba, II Marquès de Palmerola, l'1 de desembre de 1803 que féu Rafel d'Amat, Baró de Maldà: "Hem entrat a l'antesala, també il·luminada, i superior a tota il·luminació lo saló, tot pintat, que seguia ab la il·luminació en sis primoroses aranyes de cristall de roca del gust del dia, [...] [A] este il·luminacions quedaven anyadides primoroses palmatòries de tres brocs entre totes aquelles pintures bèl·liques, memòries dels antepassats de la família Vilalba [...]"⁸⁵⁹.

Posteriorment, Viñaza indicava que Montaña havia pintat a «Casa del marqués de Palmerola: Un cuadro alegórico, en el que se ven el Valor, la Virtud, las Artes, las Ciencias, el Vicio, el Fraude, la Mala Fe, la Fama y el Templo de la Inmortalidad» (Viñaza 1889-1894 III:89). Ràfols reproduí literalment les paraules de Viñaza (Ràfols 1951-1954 III:781). Tant Josep Mainar com Santiago Alcolea Gil també prenen Viñaza com a referència. El primer, datà les pintures al voltant de 1785 (Mainar 1958 II: 313), encara que creiem ho féu sense evidències

⁸⁵⁹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, vol. VI, 01/12/1803, p.273.

documentals sinó en un escenari hipotètic després de les reformes de 1784. Alcolea transcriví un document inèdit en el qual Montaña sol·licità la seva admissió com a Acadèmic en la Real Academia de San Fernando de Madrid explicant els seus mèrits, a mode de currículum vitae: “En Barcelona: el gran techo de un salón en casa del Sr. Marqués de Palmerola y diez cuadros históricos pintados al fresco, dos de ellos de ocho varas de alto”⁸⁶⁰. Alcolea presentè també un document notarial inèdit, una factura de Montaña: “[...] així com també [...] Tres mil lliures que tenia guanyades y no cobrades de son ofici de pintor en lo dia de la referida separació, per las feinas fetas en la casa del Ilte. Marqués de Palmerola [...] Publicat als trenta dias del mes de setembre de 1801” (Alcolea 1959 XIV:282)⁸⁶¹. Triadó també féu referència al cicle mural mitjançant la cita de Viñaza (1984:240).

Després de la restauració del programa trobem a la premsa un article de Lluís Permanyer que repassava la història de l'edifici, citant a Triadó i posant l'accent en la recuperació del conjunt per iniciativa privada (Permanyer 2004:4). El 2007 dues tesis doctorals van comentar el programa: Esther Garcia Portugués, ho incloïa com a exemple de programes iconogràfics de l'època a Barcelona amb funció de propaganda de la clientela i apuntà les seves principals influències i models (2007:496 i 499). D'altra banda, Maribel Rosselló va estudiar el saló i la seva decoració des d'un punt de vista arquitectònic, reflexionant sobre l'ús de l'espai i la disposició dels elements per crear major sensació d'amplitud i proporcionar una escenografia ideal per disposar les escenes en ell (2007:55-59). Finalment, Subirana i Triadó, en un extens estat de la qüestió dels programes pictòrics en *casas grans* de les darreries del set-cents, presentarn el programa del Palau Palmerola com un dels més destacables (Subirana-Triadó 2008:525).

Marià Carbonell va estudiar un text inèdit de l'auditor Antoni Despuig, qui en la seva visita a Barcelona a mitjan febrer de 1785 indicà haver vist el programa (Carbonell, 2011:187).

⁸⁶⁰ AASF, Armari 1, lligall 42 (transcrit per Alcolea 1959 XIV:282).

⁸⁶¹ AHPB, Vegueria, Documents Solts, Notari Pere Pagés, Testaments, 1797 (Transcrit per Alcolea 1959 XIV:282).

Aquestes dades ens permeten datar amb exactitud el programa de Montaña que fins aleshores se situava entre l'estiu de 1784, és a dir en l'inici de les reformes de l'edifici, i 1799, data en què Montaña presentà la seva sol·licitud a la Real Academia de San Fernando. Després d'aquest testimoniatge podem datar amb seguretat el programa entre finals de 1784 i inicis de 1785. Despuig explicava: “[...] Dn [Montaña] que acaba de pintar al fresco una pieza [tachado: «quarto»] de casa el marqués de Palmarola, son algunos hechos de los ascendientes de esta casa y están notados con bellísima espresión; sin embargo, me gustan más sus figuras que sus adornos [...]” (Carbonell, 2011:192)⁸⁶².



Escena de gran format al saló principal del Palau Palmerola, pintat per Pere Pau Montaña (1784). Possiblement representa als germans Pere i Ramon Despujol com cavallers de Jaume I.

Actualment, i després de la restauració del programa de Pere Pau Montaña, només es conserven les pintures de les parets, deu escenes en total, i s'han perdut les del sostre. Quatre d'elles són representacions de l'heràldica de les diverses famílies que conformaven el llinatge, mentre que les altres sis són escenes narratives sobre la història d'aquest, majoritàriament episodis bèl·lics. Destaquen dos de grans dimensions que presideixen el saló i les altres quatre es troben en les sobreportes. La força expressiva del saló recau en els frescos que cobreixen les parets, especialment després de la pèrdua del sostre, en el qual probablement es representava una escena

⁸⁶² Transcripció del document de l'Arxiu del Regne de Mallorca, Arxiu del Marquès de la Torre, Cardenal Despuig, lligall IV, plec 3.

mitològica de gran format, de manera que les divinitats protegissin simbòlicament la família i la seva història, tal i com succeeix en altres exemples de clientela amb un perfil similar, com els Moja.

És possible que l'ideòleg del programa fos el Marquès qui, per la seva posició i càrrecs, va ser una persona de cultura i interessada en l'estudi de la història familiar. Tot i això, fou Montaña qui dissenyà l'espai amb recursos arquitectònics reals i fingits que ordenaren i disposaren les



Escena històrica de gran format en el saló principal del Palau Palmerola, pintada per Pere Pau Montaña (1784). Possiblement representa la conquesta de Valencia l'any 1238.

escenes com una escenografia, probablement ajudat pels seus alumnes i deixebles⁸⁶³ que es van encarregar de pintar els elements decoratius i arquitectònics i com a mínim una de les escenes de les sobreportes. Les escenes es presenten mitjançant *quadri riportati*, fent l'efecte de quadres penjats en les parets, a més de diversos elements arquitectònics i escultòrics mitjançant la *quadratura*, aconseguint un efecte d'artifici. Observem un clar interès en la pintura mural catalana del moment pels recursos teatrals, iniciat amb la presència de Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) a Barcelona el

⁸⁶³ Ens referim al cercle d'artistes que col·laborava habitualment amb Montaña, presentats en els programes de la Duana i la Llotja.

1708 i que es transmeté a través de pintors locals de primera línia com Antoni de Viladomat (1678-1755) i els germans Manuel (1715-1791) i Francesc Tramullas (1717-1773) fins a la generació de Montaña, que se serviren d'ells en la majoria de salons de finals del segle XVIII.

En les sis escenes, la pintura té una clara voluntat narrativa, busca mostrar episodis destacables en els quals participés la família Despujol i que siguin especialment rellevants en la història de Catalunya. En relació a l'estil, s'emmarca en un barroc tardà de tipus classicista i academicista. Segons Alcolea, Montaña recorria a l'ampli repertori al·legòric dels pintors decorativistes del barroc tardà com Luca Giordano (1634-1705), Corrado Giaquinto (1703-1765) o Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Antonio Rafael de Mengs (1728-1779) sembla també un referent clar de Montaña, ja que evita la composició en profunditat i agrupa les figures en unes poques capes de la mateixa manera que el pintor bohemí (Alcolea 1959:180-181).

Si ens centrem en primer lloc en les dues escenes de grans dimensions retornant als episodis més destacats de la història de la família, observem el lloc destacat de Guillem Despugnolo i dels germans Pedro i Ramon Despujol acompanyant al rei Jaume I. També sobresurt Arnaldo de Despujol, qui va rebre el Reial Privilegi de mans del rei Martí I. En el primer gran quadre, es representa una escena bèl·lica entre moros i cristians amb una ciutat al fons i un personatge amb espasa al centre. Probablement, Montaña estigui representant la conquesta de València, ja que sembla pintar unes muralles, molt similars a les conegudes torres de Quart⁸⁶⁴. També s'observa una gran església la silueta de la qual ens recorda al convent de Sant Francesc de València, desaparegut al 1891, per la seva estructura o la situació de les seves cúpules. A més, el campanar manté grans semblances amb la Torre del Micalet, campanar de la catedral. Aquest edifici es va construir entre 1262 i 1330 després de la presa del rei Jaume I i no va ser fins al segle XIV que es va aixecar el Micalet (1381-1429), element que pren un

⁸⁶⁴ Precisament un dels primers atacs cristians a la ciutat de València es féu per les torres de Montcada i de Quart al juny de 1235 tal i com s'explica en el fragment 196 del *Llibre dels Fets* (Jaume I 2008:214).

significat especial en l'escena i permet identificar la ciutat. Per altra banda, el convent de Sant Francesc es va construir a partir de 1239, entre Russafa i Sant Vicent, zona on es trobaven els campaments del rei Jaume. Les possibles divergències amb l'escena pintada per Montaña podrien tenir a veure, no només amb l'habitual manera de representar ciutats imaginades a l'època, sinó també al fet que el pintor probablement no coneixia la ciutat. Tot i que Montaña va ser nomenat acadèmic de la Real Academia de San Carlos, segons el Llibre d'Acords⁸⁶⁵ d'aquesta, sembla que va fer l'examen a distància, des de Barcelona. Per tant, és possible que conegués el perfil de la ciutat mitjançant gravats i per aquest motiu va haver d'imaginar la vista de la ciutat en època medieval, basant-se en alguna imatge que no hem pogut localitzar. Recordem que es tracta d'un pintor barceloní de finals de segle XVIII que pintà una escena ambientada en el segle XIII en una ciutat segurament desconeguda per a ell⁸⁶⁶. A primer cop d'ull, s'observen les diferències d'armament i indumentària entre moros i cristians, a més d'algunes mostres de la defensa de la muralla morisca, esperant atacar als cristians el més a prop possible, ja que a causa del pesat armament d'aquests, era més fàcil abatre'ls des de l'alt de la muralla. Així, s'explicaria la gran acumulació de cadàvers davant ella, a més de les escales que s'hi recolzen.

La principal font per conèixer aquest episodi és *El llibre dels fets* o crònica de Jaume I, que relata els seixanta anys de regnat del monarca en clau autobiogràfica. La conquesta de València es va produir a l'abril de 1238, des d'un campament establert a Russafa. En l'escena observem probablement a Pedro Despujol lluitant contra els moros. Es mostra un element que sembla decoratiu o que dóna equilibri a la composició, encara que pot resultar de certa importància si reflexionem el que d'aquests esdeveniments històrics ha quedat en la cultura

865 AASC, Libro I de Acuerdos en limpio de las Juntas Ordinarias de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1767-1786. Sign. 2. Libro de Individuos de la Real Academia de Bellas Artes desde su creación hasta 1849. Sign. 120.

⁸⁶⁶ A banda de les circumstàncies personals i formació del pintor, aquest és un exemple més de la pintura barroca del caràcter anacrònic d'aquesta, com s'observa en la indumentària dels personatges. Són molts els detalls que s'allunyen d'un aspecte medieval en les pintures i que evidencien la falta d'interés de la recreació arqueològica i més històrica dels artistes del període.

popular. Ens referim als tres ocells que sobrevolen l'escena, possiblement orenetes. És necessari saber que l'episodi del rei Jaume i les orenetes és un dels més cèlebres de la crònica. Es tracta del fragment 215 (Jaume I, 2008:227), on s'explica que just abans d'aixecar el campament a la recerca de provisions, una oreneta va niar en la tenda del rei, qui ho va entendre com una revelació i va indicar que aixecarien la tenda i iniciarien el lloc de València quan els ocells abandonessin el niu. S'ha interpretat aquest episodi com una mostra de la sensibilitat del rei, però també com un símbol messiànic, relacionant aquest text: “I anàrem a Borriana. I quan vingué que en volguerem llevar la host, una oreneta havia fet niu prop de l'escudella en el tendal; i manàrem que en llevessin la tenda fins que ella se n'hagués anat amb els seus fills, puix que en la nostra fe havia vingut” amb el Salm 83, 4-5: “Hasta el gorrión ha encontrado una casa; la golondrina, un nido donde colocar sus polluelos: tus altares, Señor de los ejércitos, Rey mío y Dios mío. Dichosos los que viven en tu casa, alabándote siempre” (Cingolani, 2007:241-242).

La segona gran escena, mostra una reunió de cavallers davant el rei, que reparteix el que semblen documents. Dos personatges, molt similars entre si, s'agenollen davant el rei i reben un d'aquests documents. Possiblement es tracti del repartiment de les terres de València després de la conquesta i, per això, podria tractar-se dels germans Pedro i Ramon Despujol, els qui van rebre en el repartiment les cases del moro Mohamet Alcaxal o Axugarbo i dues cases a Russafa, respectivament. Ramon les va rebre en 1242, mentre que desconeixem quan ho va fer Pedro. Encara que sembla que el veritable heroi i màrtir de la família deuria ser Guillem Despugnolo, qui va morir en la conquesta de Múrcia, probablement es va optar per representar la conquesta de València amb els dos germans, no pel seu paper, sinó per la importància del personatge històric al qual van acompanyar, és a dir, el rei Jaume I.

Respecte a les quatre escenes restants, dubtem de si es tracta d'altres episodis o d'altres escenes del mateix. En primer lloc, en un dels quadres es mostra un combat entre moros i cristians, segons la seva indumentària i armament (turbant amb la mitja lluna, cimitarres, espases, armadures cristianes, etc.). Tot i això, no hauríem de descartar ni a Guillem

Despugnolo en la conquesta de Múrcia; ni a Ramon Despujol, capità de Pere IV, els reis de Castella, Portugal i el moro de Granada; o Francisco i Maurici Despujol que van servir a Carles V en la conquesta de Granada. La primera escena mostra una batalla entre moros i cristians amb una ciutat que se'ns fa irreconeixible al fons, encara que amb muralles medievals, per tant podria ser algun dels episodis anteriors. En segon lloc, una escena dins d'una tenda i amb un altre campament al fons. Un cristià s'apropa amb un document a la mà al rei. El monarca, que ens és desconegut, porta armadura cristiana, casc emplomat i corona, una divisa al pit i un ceptre a la mà. L'escena és observada per un home assegut amb armadura i armes morisques, de rostre molt estereotipat amb nas ganxut i barba fosca, que podria ser un traductor o mediador. La tercera escena, representa a un soldat en actitud agressiva que porta a un grup de presoners encadenats i en actitud de submissió davant uns cavallers cristians, encara que no observem cap element que indiqui que els presoners siguin moros. Finalment, la quarta escena també mostra un interior d'una tenda i està protagonitzada per un rei amb corona i sense casc; barba, capa vermella, pell d'ermini, un ceptre a la mà, mentre que amb l'altra dóna una espasa a un cavaller agenollat. Tampoc hem pogut identificar al monarca, però podria tractar-se del rei Martí, doncs va ser ell qui va donar el Real Privilegi a Arnaldo Despujol i probablement sigui la simbologia de lliurar l'espasa al cavaller. Aquestes dues darreres escenes mostren a simple vista una diversitat d'estil, traç i pinzellada que ens fan pensar en la intervenció dels deixebles de Montaña en el conjunt⁸⁶⁷.

La resta d'escenes mostren quatre escuts de diferents branques de la família, així com elements arquitectònics decoratius que distribueixen l'espai. Els elements heràldics tenien una gran importància en els programes murals barcelonins de finals del set-cents, ja que és habitual trobar-los en aquest tipus de cicles murals, reforçant el missatge d'aquest. Eren elements bàsics per fonamentar el seu estatus social i fer-ne ostentació. Les seves

⁸⁶⁷ Agraïm la seva opinió al respecte a la restauradora del programa Cristina Martí.

representacions i distribució són molt diverses i canvien segons el programa, ja sigui en funció de l'elecció de l'escut, l'organització de l'espai i les decoracions i figures al·legòriques que els acompanyen. Habitualment ocupaven una posició estratègica en els programes pictòrics, ja que els emblemes feien la funció de connectar les escenes d'història amb el sostre. Tot i que en aquest cas s'ha perdut, allà s'hi representava en molts casos una escena de gran format de tipus al·legòric i/o mitològic que transcendia la història familiar i els acostava als valors que volien subratllar, relacionat amb les virtuts, la fe, el comerç o la monarquia, quelcom més abstracte, transcendent i universal.

Com dèiem, la importància de la heràldica catalana és considerable en la pintura del segle XVIII, malgrat la poca tradició que en aquest àmbit hi ha a Catalunya. Es pot dir que no hi ha heraldistes científics, sinó molts afeccionats i, habitualment centrats en l'estudi de les armories medievals. Observem però que les armories modernes es distingeixen de les medievals per la seva complexitat cada vegada més gran entre el segle XVI i XVIII, amb més figures de tota mena i particions. A Catalunya es pot situar la decadència d'aquesta disciplina des d'inicis del segle XVIII i fins al segle XX, malgrat que manca un estudi del gran ús que se'n va fer per demostrar i justificar els orígens familiars de la noblesa en exemples de pintura com el que ens ocupa, especialment amb l'objectiu de distingir-se dels *parvenus*.

Segons Armand de Fluvià la investigació en el camp de l'heràldica té els seus límits, ja que malgrat que les armories medievals tenen major significat que les modernes, és habitual no trobar el seu significat o que aquest no tingui un fonament sòlid per diverses raons possibles: en primer lloc perquè els individus rarament són els creadors de les seves pròpies armòries que eren rebudes habitualment per herència, o bé imposades o venudes; en segon lloc, perquè malgrat que creiem conèixer el seu significat, potser es va establir a posteriori, ja que les llegendes que es creaven al voltant de les famílies nobles eren més aviat tardanes; i per últim, perquè és impossible conèixer l'ús i l'abast d'aquestes armòries, és a dir, la seva accessibilitat, qui les veia, qui sabia interpretar-les, etc. (Fluvià 2011:180-181).

En aquest cas del saló Palmerola, Montaña representà les quatre principals branques familiars que entroncaven amb el llinatge Despujol, Marqueses de Pamerola, i que coincidien amb els quatre cognoms del Marquès. Tres d'ells són fàcils d'identificar, ja que han estat treballats per experts com García Caraffa (1958) o Ferrer (1993): Despujol, Alemany-Descatllar i Pons. No entrarem en el cas dels Despujol, degut a que ja hem tractat la trajectòria del llinatge anteriorment, però sí que cal descriure el seu escut que mostra un camp de gules, amb un mont amb flor de llis d'or i bordura componada d'ambdós esmalts.

En el cas de l'escut de la família Alemany-Decatllar, està compost per un camp amb tres ales de gules, dues a dalt i una a baix, sobre un camp d'or en el costat esquerre i una torre o castell amb tres merlets de plata sobre fons d'or en el costat dret. Aquest llinatge, originari de Ripoll, era representat per la via materna del marquès, Maria Luisa Alemany-Decatllar Armella. Es tractava d'un altre dels llinatges amb orígens mítics de la història de Catalunya, ja que es deia que Pedro Alemany fou un dels nou barons de la fama o alemanys que van entrar a Catalunya l'any 733 amb Otger Gotlant, també anomenat Otger Cataló. Segons indica el *Blasón de Cataluña*⁸⁶⁸, es creu que provenien del segle IX i que havien participat de la conquesta d'Urgell, malgrat l'absència de documentació. El cognom familiar fou compost des de 1488, arran del matrimoni entre Pedro Alemany de Bellpuig i Isabel Decatllar, que uniren els cognoms i armes en un, tal i com s'establí en el capítol matrimonial.

El tercer escut pertany a la família Pons de Monclar, segons un document licalitzat en el fons patrimonial⁸⁶⁹. Es tractava d'una casa oriünda de Pons, prop de Solsona, senyors del castell de Ribelles. Precisament Gispert de Ribelles, fou també un dels mítics Barons de la Fama. Gràcies a unes proves de noblesa que es realitzaren a Rafael Despujol i de Pons per ser nomenat cavaller de Justícia de l'Orde de Sant Joan de Jerusalem, coneixem més informació sobre aquest llinatge i la seva relació amb els Despujol: "Familia coneguda al Principat de

⁸⁶⁸ Ens referim al *Semanario curioso, histórico, erudito, comercial, público y económico: el Blasón de Cataluña, deducido de los echos heroicos y memorables de los nobles, caballeros y otros nacionales*, obra de Carlos Gibert i Tutó, publicat a Barcelona per Esteban Barellas l'any 1777.

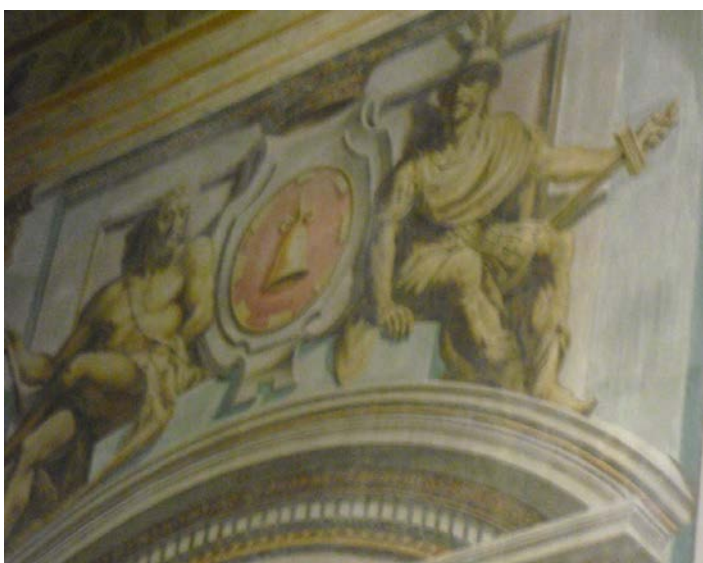
⁸⁶⁹ ANC, Fons Despujol, Caixa 8, genealogia, document sense numerar.

Catalunya des del temps de l'expulsió dels moros, que ha més de mil anys. [...]descendent de un dels nou barons que vingueren de Catt^a ab lo Empr Carlo Magno per la expulsio dels Moros, y que tal es la pub. Veu y fama [...] Nou barons que vingueren de Alemania a Cat. Per llibertarla dels Moros [...] Y que les armes las coneix molt bé que són un pont negre ab tres arcades sobre camp d'or [...], que las doná a un dels ascendents lo any 724 en premi de haberli guañat la batalla naval en los mars de Negroponte de ahont volgué dit Empr que prengué aquell nom, y armas, que han conservat, y conservan fins vuy tots los descendents com son los Barons que eran de Ribelles, los de Monclar y de Montsonís [...]"⁸⁷⁰. A través d'aquesta cita, podem documentar l'escut

format de camp d'or amb un pont negre amb tres arcs que es troba representat en el programa pictòric.

De nou, no només es relaciona el llinatge amb la fundació mítica de Catalunya, sinó que es crea una llegenda per justificar l'ostentació d'aquests emblemes, en aquest cas

donats a Gisbert de Ribelles per Carlemany, tal i com es pot veure



Escut de la família Despujol en el gran saló, en ua sèrie de quatre, situats a les sobreportes.

també en el cas d'Arnau de Cartellà al Palau Moja.

El quart escut ha estat difícil de localitzar, però creiem que podria fer referència a la família Armella, cognom de l'àvia materna del marquès de procedència italiana, segons l'opinió d'Armand de Fluvià⁸⁷¹. De ser així, es completaria la seqüència dels quatre llinatges del

⁸⁷⁰ AHPB, Notari Pedro Lloses, Proves de noblesa, Interrogatori a Fco. Vives, preb y rector de Ygla S. Maria de la Vila de Ribelles, bisbat d'Urgell, Barcelona, 2/10/1720.

⁸⁷¹ Agraïm la disposició d'Armand de Fluvià, màxim especialista en heràldica catalana, per l'interès que va mostrar en aquesta recerca i la ràpida resposta als nostres dubtes.

Marquès. Malgrat la falta d'evidències documentals sobre el programa pictòric i/o sobre qüestions relacionades amb els emblemes familiars, hem localitzat un una carta inèdita en el fons documental de la família Despujol que l'historiador local Antoni Pladevall envià al Marquès de Palmerola a Vic el 20 de maig de 1971. En aquesta carta, Pladevall provava de desxifrar un segell on apareixia un escut de quatre quarters del I Marquès de Palmerola en què clarament identifica les armes Despujol (a dalt a l'esquerra), les d'Alemanys-Descatllar (a dalt a la dreta), les de Pons (a baix a la dreta), però dubta del que representava el quart quarter tot i que féu un esbós del contingut. Pocs anys més tard l'historiador publicà una article en un fulletó local del municipi de Sant Bartomeu del Grau, on es va trobar el segell, i conclouïa que es tractava de les armes de la família Armella, i descrivia una estrella amb una A al damunt. Sorpren que malgrat les semblances amb la resta dels emblemes, aquest darrer no es correspongui amb el representat en el quart escut, que mostra un camp d'argent amb un lleó rampant i una torre. Per aquest motiu, deixem oberta la possibilitat que aquest darrer escut tingués a veure amb algun altre llinatge lligat als Despujol com els Callús, Besora, Cadell, Barons de Prullans, Marquesos de Monistrol, etc., o bé relacionats amb el llinatge de la seva esposa.

Montaña deuria tenir un gran domini i coneixement de les qüestions heràldiques, ja que tenim constància documental que posseïa un exemplar de l'obra *Espedicion de los Catalanes y Aragoneses contra los Turcos y Griegos*, escrita l'any 1623 per Francisco de Moncada, comte d'Osona, per al seu oncle l'arquebisbe de Tarragona, Ivan de Moncada. Sembla evident que la temàtica d'aquesta obra hauria de servir d'inspiració, de font de coneixement i potser de model per a aquest programa pictòric, no només per les escenes, sinó també per l'heràldica. Coneixem aquest fet gràcies a l'inventari *postmortem* de Pasqual Pere Moles, qui conservava aquest llibre en la seva biblioteca i s'indica que havia estat un préstec de Montaña: "ITT. un Tomo en quart, vell, intitulat Expedicion de los Catalanes y Aragoneses contra Turcos y Griegos, que es propi de Dn Pere Pau Montaña Director de la Escola gratuita de dibuix de la

present Ciutat”⁸⁷². D'altra banda, aquest deuria ser un tema que despertava cert interès entre els artistes, ja que una notícia al *Diario de Barcelona* ens informa de la posada a la venda d'un llibre sobre tècnica del Blasó:

“Avisos. Francisco Boix, grabador de láminas y sellos. vecino de esta ciudad, participa al Público que tiene una obra concluida manuscrita, cuyo título es: RECOPIACIÓN DE LA NOBLEZA ESPAÑOLA. En ella se hallan mas de mil y quinientas familias de las ilustres casas del principado de Cataluña (de las que no hace mencion en su Adarga catalana D Francisco Xavier de Garma, secretario del Rey nuestro Señor), y una multitud de las de España, empezando desde el tiempo de la batalla de las Navas de Tolosa, hasta el presente: de las de Vizcaya y Navarra muchísimas; pero la mayor parte de las de Mallorca: todas sacadas de varios fragmentos antiguos y modernos. En la misma obra se da una noticia general de las ilustres familias que asistieron á la expulsion de los Moros, despues de haber inundado la provincia Tarraconense, y la mayor parte de España. El objeto que ha tenido el autor en el espacio de 20 años de trabajo que ha empezado en dicha obra, no es otro que las glorias y hazañas de la Nobleza patricia y bien del Público. Quien necesite alguna noticia de las referidas, se le dará sin paga, acudiendo para esto al referido autor, que vive en la calle de los Mercaders, junto al arco que llaman de San Silvestre, que es inmediato al convento de Padres Dominicos”⁸⁷³.

Per últim, altres documents ens donen idea de la importància que tenia l'heràldica i els escuts entre els pintors a la Barcelona del final del Set-cents, especialment perquè, tot i ser treballs secundaris, asseguraven un mínim volum de feina a alguns professionals. Per aquest motiu també el gremi de pintors posà plets a alguns pintors com Ignasi Magrans, Joan Pau Vélez, Francesc Vidal, Francesc Rodríguez, Bonaventura Miraguelo, i el daurador Miquel Petit per pintar escuts, curiosament sota les ordres de Pere Pau Montaña⁸⁷⁴.

⁸⁷² AHPB, Notari Francisco Portell. Quart. Prot. Testamt 1796-1797, Inventari, fol. 443, Barcelona 10/13-XI-1797 (transcrit per Subirana Rebull 1990:317).

⁸⁷³ *Diario de Barcelona*, 27 de maig de 1800.

⁸⁷⁴ AHPB, notari Josep Ribas y Granés, man. 1782, fol. 511 i man. 1783, fol.91; BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1782-1783, fol. 159 (citats per Alcolea 1959 XIV:62).

En relació a l'execució del programa pictòric, és probable que Montaña executés les escenes, especialment les dues més importants o els seus elements centrals, mentre que els seus ajudants haurien realitzat altres qüestions secundàries. Per exemple, els elements decoratius i arquitectònics, els escuts, amb tota seguretat una o dues escenes de les sobreportes, i fins i tot alguns detalls de les grans escenes, bastant desiguals i en les quals algunes perspectives i anatomies no estan ben resoltes. Aquesta situació sembla que era habitual en Montaña, especialment amb els dos grans programes que se li van encarregar per a l'edifici de Llotja i la Duana de Barcelona. Tot i així, aquest programa és un dels primers cicles murals que va pintar, i Montaña encara no havia assolit el reconeixement posterior que li reportaren els dos grans programes esmentats.

Tornant al programa, entre els elements decoratius destaquen les dotze figures escultòriques femenines que semblen representar les virtuts que la família voldria mostrar i les muses relacionades amb la seva faceta de protectores de les arts mitjançant els càrrecs públics del Marquès. Se situen dos en cada cantonada del saló i quatre més flanquejant cadascuna de les dues grans escenes: una sosté un cercle d'estels i podria tractar-se de l'Astronomia; una altra amb una trompeta, representaria la Fama; una amb una torxa encesa podria ser la Fe; una altra amb una arpa la Poesia, o la que sosté la *Ilíada* i l'*Odissea*, la Poesia Èpica; una altra sosté un triangle i representaria l'Arquitectura o la que sosté el bust, l'Escultura. S'ha dit que recorden a les figures de les excavacions de Vila Negróni (Garcia Portugués 2007:500) per la seva elegància i serenitat, models que haurien arribat a Barcelona a través dels dibuixos de Mengs, enviats per José Nicolás de Azara a l'Escola Gratuïta de Dibuix.



Vista general del saló gran del Palau Palmerola, decorat per Pere Pau Montaña (1784).

III.1.6. Altres exemples de la noblesa

Palau Savassona (1796)

Un altre exemple destacat de casa gran construïda en aquest període és l'anomenat Palau Savassona, situat al carrer Canuda número 6, actualment seu de l'Ateneu Barcelonès. El projecte de l'edifici fou realitzat de la mà del mateix propietari, amb el vist-i-plau i l'informe favorable de Pau Mas i Dordal, mestre de cases municipal (Montaner 1990:393).

Josep Francesc de Ferrer de Llupià i de Brossa, Baró de Savassona, senyor d'Esparreguera, d'Olost i de Cererols (1764-1826), fou un il·lustrat, que estudià a l'Acadèmia de Matemàtiques de Madrid i heretà del seu pare diverses propietats a Osona, com el Castell de Savassona –casa mare del seu llinatge-, la casa familiar a Vic i la de Barcelona que la família havia comprat l'any 1776 (Coll 2000:248-249). Fou nomenat acadèmic honorari de

l'Academia de San Fernando de Madrid l'any 1779, vocal de la Junta Comerç. Per la seva formació i interès en l'arquitectura i l'enginyeria fou inspector de les obres de la Llotja de Barcelona, participà en la creació de l'escola de química i en el projecte del nou port. Com a militar reorganitzà el sometent de Vic al 1795 i fou diputat de la Junta Suprema de Catalunya i vocal de la Suprema Junta Central del Regne al 1808 i comissari de la Junta Central pel Regne de València l'any següent. Durant el període constitucional (1821-23) li foren embargats i subhastats els béns, que després recuperà parcialment⁸⁷⁵.

Al 1796 es va fer construir un nou edifici i encarregà dins el projecte al pintor Francesc Pla que executés la decoració de cinc sostres de la casa amb temes de déus mitològics. En sabem la data entre d'altres motius, perquè el Baró de Maldà recollí la seva construcció en el seu dietari: " Sr Baró de Savassona. Ha obrat nou lo tros de casa dintre lo carrer d'en Bot- después d'emparat-se-li la dita obra per motius que el tal senyor sabrà, de present queda arruïnat, tot a terra, lo tros de paret vella cantonada als c/ d'en Bot i de la Canuda, per fer-se nova la paret, de tot cost, quedant grossa porció de pedra picada en la Rambla per dita fàbrica, davant casa Rocafort, i frente de Cordelles, ab lo que se millorarà notablement son frente. Senyal clar qe tenint sobres de diners el tal Sr. Baró de Savassona, sien ab sensals- que serà lo més regular- i no altrament, haurà pogut determinar-se en acabar la casa, fent-la nova; considerant-me'l algo econòmic [i] procurant fer medis per no entrar, com molts altres cavallers, en la confraria de Sant Valentí, que, a entrar-hi, s'acaben de tornar tarumbes de tot o empenyats fins al coll per no voler seguir lo document de Fra Anselm "segons lo guany fes lo despès", sinó tot al revés, gastant més de les rentes, medis segurs per tenir empleu en la confraria de S. Valentí"⁸⁷⁶. En dates posteriors afegia: "[...] Continua en picar-se les pedres necessàries, sota un cobert de fusta i teulada a la vora de la paret de Casa Paguera, en la Rambla, davant de Cordellers; obres estes per la nova fàbrica de la casa, a tot cost, del Sr. Baró de Savassona, en

⁸⁷⁵ Josep Francesc de Ferrer de Llupià Brossa: *Enciclopèdia Catalana.cat*
< <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0026835.xml>> [08-08-2015]

⁸⁷⁶ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A212, 07/06/1796, p. 99

lo c/de la Canuda; alçades a més de dos estats d'home. A més d'esta, moltes altres obres en molts carrers d'esta ciutat. [...]»⁸⁷⁷; i “La nova casa del Sr. Baró de Savassona en lo c/ Canuda queda son frente, de pedra picada i embotida fins al començament de balcons del 1r piso, a 4 o 6 pams de les llosades dels balcons; i clar lo portal rodó de la casa, que m'ha paregut un poc estret. Se veurà quina planta farà la casa, quan sia tota acabada”⁸⁷⁸.

En el sostre del gran saló, està dividit en dos conjunts, el Judici de Paris i Júpiter i Juno presidint l'escena acompanyats d'altres déus. A l'altra banda, una representació de Juno, Perseu i dues figures femenines, com a idealització de les Gorgones immortals. Completa



el conjunt una representació de Vulcà, clara referència a la

Detall del sostre d'un dels salons del Palau Savassona amb funcions de menjador amb pintures de Francesc Pla.

indústria (Subirana 2010:12). Al sostre de la sala que feia de menjador⁸⁷⁹ s'hi representà una escena protagonitzada per Ceres i Saturn, déus vinculats a l'agricultura habitualment, acompanyats de Mercuri, Minerva i Prosèrpina, símbol del cicle anual de la natura. La iconografia de l'escena crea una clara al·legoria d'allò que feia progressar la societat del moment, l'agricultura, la ciència i el comerç. En les dues cambres que comuniquen amb el menjador, estan representats Diana, Mart i Venus acompanyats per *putti* (Subirana 2010:12). En una d'aquestes petites cambres que comunicava l'antic menjador amb les dependències

⁸⁷⁷ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A215, 15/12/1797 P 299.

⁸⁷⁸ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A215, 25/12/1797, p.301.

⁸⁷⁹ L'espai que feia funcions del menjador del palau és avui la Biblioteca Jujol.

del servei, es pot observar una forma circular on se situen Mart i Venus units per la torxa de l'amor que sosté un dels *putti*, en una de les constants representacions de l'esperit guerrer de Mart dominat per l'enamorament de Venus, com al·legoria del poder de l'amor i la importància de la pau, com element imprescindible per a la prosperitat del comerç⁸⁸⁰. A l'escòcia, observem frisos amb garlandes de flors i llorer, que representen les quatre estacions i les quatre virtuts cardinals, a més de tres medallons amb bustos de guerrers i històries romanes com la continència d'Escipió o l'heroisme de Muzio Scevola. El conjunt es completava amb dos plafons de tema bíblic que avui han passat al fons de la col·lecció de l'Ateneu (Subirana 2010:12).

La major part d'aquestes pintures només s'han conservat parcialment degut a les transformacions de l'edifici i modificacions estructurals i a la superposició d'altres pintures i per tant, part de les setcentistes romanen cobertes.

Els Marquesos de Llupià i d'Alfarràs

Joan Antoni Desvalls i Ardena (1740-1820), fou un hisendat il·lustrat i científic, sisè marquès de Llupià, quart del Poal i marquès consort d'Alfarràs. Era nét d'Antoni Desvalls i de Vergós, el cèlebre militar comandant de les tropes austriacistes durant la Guerra de Successió i emigrat a Viena a conseqüència d'aquesta, i fill de Francesc Desvalls i Alegre, marquès del Poal, i Manuela d'Ardena i de Cartellà, marquesa de Llupià, qui precisament aportà al patrimoni la finca d'Horta amb la torre Sobirana on es construï el jardí que ens ocupa (Gutiérrez Medina 2008:680). L'any 1769 va contraure matrimoni amb Maria Teresa de Ribes i d'Olzinelles, esdevenint d'aquesta manera també el quart marquès consort d'Alfarràs. Joan Antoni va rebre una extensa formació científica i cultural, ja que estudià al col·legi de nobles de Cordelles de Barcelona on va aprendre idiomes, música, dibuix i fonaments de la nova

⁸⁸⁰ Recordem que en els anys en què es pinta aquest programa, s'està desenvolupant la Guerra Gran contra França, que havia començat al 1793, i que precisament s'identifica l'any 1796 com l'inici de la crisi del comerç i moment en què es comença a percebre l'impacte dels conflictes bèl·lics en l'economia local.

ciència, especialment en les classes que des de 1757 va fer amb el matemàtic jesuïta Tomàs Cerdà, de qui fou deixeble i col·laborador (Gutiérrez Medina 2008:682).

Ja de ben jove en la seva biografia consten fets que ens fan pensar en el seu caràcter, iniciativa i en els cercles il·lustrats que freqüentava. L'any 1764, amb només 24 anys, va ser un dels impulsors de la Conferencia Físico Matemática Experimental, institució que en pocs anys amplià els seus camps d'estudi a altres ciències i arts. L'entitat fou precursora de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, fundada el 1770, i Desvalls en va ser sotspresident fins al 1799 i secretari perpetu des d'aquell any i fins al final de la seva vida, amb l'interval de la Guerra del Francès, ja que viatjà durant tot el període i s'establí en diverses poblacions on tenia possessions del Penedès i Berga. Fou un home de grans interessos científics per les matemàtiques, les ciències físiques, la meteorologia, els terratrèmols, l'economia i les belles arts, que dominava el francès i l'italià i que, a més de bibliòfil i de posseir una biblioteca important que va posar a disposició dels membres de l'Acadèmia, va escriure diversos treballs sobre física, zoologia i meteorologia, com per exemple la «Disertación sobre los Terremotos» (1783) i «El aerómetro o pesalicores» (1791). També disposava d'un laboratori per a realitzar experiments físics i químics i construï un aeròmetre molt exacte per mesurar la densitat de l'aire i altres gasos. A més, va participar en diverses activitats d'àmbit científic llegint comunicacions dedicades a la meteorologia i la física, com la que al 1774 dedicà a un fenomen meteòric que s'havia donat a Barcelona vuit anys enrere, sobre els terratrèmols de 1783, sobre hidràulica, tema que dominava i que aplicà en el seu jardí d'Horta per poder-lo abastir contínuament i poder mantenir les espècies vegetals que allà es van plantar. Sota el seu mandat també es van desenvolupar a l'Acadèmia presentacions i debats sobre novetats científiques (Gutiérrez Medina 2008:683).

Desvalls fou també un gran filantrop amb iniciatives dedicades constantment a la millora i engrandiment de la ciutat –física, funcional i econòmicament-. Per exemple, fou comissionat de l'Ajuntament l'any 1789 per resoldre la crisi de subsistència que provocà els aldarulls

coneguts com els Rebomboris del Pa, i de nou al 1793, amb l'esclat de la Guerra Gran contra França, organitzant un cos de voluntaris. Ja a la Guerra del Francès, assolí el comandament de tinent coronel de l'exèrcit de la guarnició de voluntaris que es creà a Barcelona per protegir la frontera pirenaica i contribuí a la resistència contra les tropes napoleòniques, subvencionant l'exèrcit amb 4.000 duros dels seus propis béns. L'any 1812 fou elegit diputat en representació de Barcelona a les corts de Cadis, però el seu delicat estat de salut li va impedir d'assistir. A banda de la seva vessant social a través de càrrecs públics, també participà en iniciatives també públiques però des de l'àmbit privat i personal, com la seva participació en la millora de l'Hospital de la Santa Creu o el foment de la reforma de l'educació d'orfes. Desvallés morí finalment a Barcelona l'any 1820.

Com es pot veure, les seves activitats es van moure en diferents àmbits: en relació a l'economia, com es desprèn dels seus viatges a Itàlia com a membre del Gremi de Comerciants de la ciutat, però també en l'àmbit científic, donat que va arribar a ser membre a partir de 1788 de l'Acadèmia Florentina de les Arts, i també en l'àmbit social degut a la seva posició aristocràtica, procedent d'una influent família amb contactes en cercles molt diversos, especialment a al centre d'Europa (Gutiérrez Medina 2008:684).

El Laberint d'Horta (1791-1802)

En aquest cas, encara més que en d'altres, la personalitat del mecenes és fonamental, ja que a més de client fou l'ideòleg de tot el programa que es desenvolupà en el conjunt. Desvallés, com l'home culte i de gran sensibilitat artística que era i hem descrit, es va fer construir a la seva finca d'esbarjo a Horta un jardí, molt influït per les noves idees que arribaren aleshores a Barcelona, properes ja al Neoclassicisme, molt influït per la mitologia grega (Triadó 1984:234).

Es tracta de la torre o casa de camp més luxosa probablement de les nombroses residències d'estiu de l'aristocràcia construïdes als afores de la ciutat i consistia en una construcció adossada a una antiga torre cilíndrica construïda pels Vallsecà al segle XIV, coneguda com torre Sobirana (*Catalunya a l'època...* 1991:399). Les obres s'iniciaren l'any 1791 segons el disseny del jardí que realitzà el mateix marquès amb la col·laboració del mestre d'obres Jaume Valls i el seu fill Andreu. Valls era el mestre d'obres de capçalera d'algunes famílies nobles, com els Magarola, però malgrat la seva experiència, les dificultats especialment en el camp hidràulic, van fer que l'enginyer i italià Domenico Bagutti se'n fés càrrec. Aquesta nova col·laboració també va estar molt orientada pel marquès que va trobar en Bagutti el



Vista de l'estructura esglaonada en tres nivells del jardí.

professional ideal per interpretar els plànols i plasmar les idees de Desvalls (Montaner 1990:418-420). L'enginyer (1760-1836), natural de Rovio, va romandre a Barcelona fins al 1808, un cop acabat el jardí al 1802. Havia treballat una temporada a Londres a les ordres del seu familiar, l'estucador italià Giacomo Bagutti, i probablement fou allà on entrà en contacte amb la maçoneria entrant a formar part d'una lògia, coneixent des d'aquell moment totes aquelles idees i ritus iniciàtics que més endavant ja a Barcelona el permetrien entrar en sincronia amb el projecte del marquès. Concretament en l'obra, Bagutti s'encarregà de

realitzar els plànols i de la distribució dels diversos espais del jardí. Inicialment però van intervenir en l'obra Jaume i Andreu Valls en la preparació dels murs i diverses excavacions⁸⁸¹, entre d'altres activitats més havia infraestructurals, i hi participaren des d'aleshores i durant tota la construcció uns cinquanta operaris. Malgrat que sembla un nombre reduït per les dimensions i l'ambició del projecte, i per aquest motiu el jardí es construï durant més de deu anys entre 1791 i 1802, probablement el marquès desitjava reduir les crítiques per l'excessiva sensació d'opulència del jardí. Se sap que també el jardiner francès Joseph Delvalet va encarregar-se de la part vegetal a la pràctica del projecte, especialment del laberint.

El jardí ocupa en total aproximadament nou hectàrees de terreny –la finca tenia 54 hectàrees– i fou una aportació innovadora per la seva bellesa i per esdevenir una perfecta síntesi de les noves idees que introduïren el Neoclassicisme a la ciutat (Gutiérrez Medina 2008:679). És l'únic jardí privat d'aquestes característiques que es conserva a Catalunya i a tot l'Estat, ja que altres exemples com els de La Granja o els d'Aranjuez de la mateixa època, van ser creats per la monarquia borbònica. Un dels temes més interessants respecte a aquest conjunt cal relacionar-lo amb els motius pels quals el marquès va decidir construir un jardí enlloc d'una casa-palau com era habitual per tal de mostrar el seu estatus social i econòmic. Probablement, el fet que a través del matrimoni disposés des de 1774 del palau del marquès d'Alfarràs al carrer Ample com a residència habitual, una de les cases grans més luxoses de la ciutat, va fer que no pensés en aquest nou projecte com a vivenda, sinó com a finca d'esbarjo també freqüent en les torres dels afores on les classes benestants cercaven espais oberts d'oci amb bona ventilació. L'elevada situació de la finca fa pensar que potser el marquès va voler construir només el jardí per aquest motiu que, juntament amb la seva excel·lent ventilació i el fet d'estar parapetada dels vents sota Collserola, emulava els jardins en pendent que l'havien fascinat en les vil·les italianes que havia visitat en els seus viatges de negocis (Gutiérrez Medina 2008:685). A més, com a il·lustrat, resultava un espai ideal per a la reflexió a més

⁸⁸¹ Sembla que els Valls van començar les parets i excavacions a finals de 1793 i que la plantació i treballs dels xiprers es va dur a terme entre el 1797 i el 1799, quan es van construir les conduccions d'aigua.

d'aplicar-hi els seus coneixements amb espècies vegetals i aigua. Malgrat que la finca es trobava allunyada de la ciutat, fet que la feia perfecte per moltes de les activitats anteriors, la distància era curta i l'accés ràpid i senzill.

El jardí sintetitzava un discurs mitològic en relació a l'amor i al transcurs de la vida, a més de representacions al·legòriques més o menys amagades i críptiques d'idees maçòniques, molt habituals en els cercles il·lustrats d'aquell temps. Aquest espai, i especialment el laberint, representava una nova concepció del món i de la vida a través de símbols i de l'ordenament d'elements arquitectònics, escultòrics i vegetals (Gutiérrez Medina 2008:686). La originalitat del projecte rau en plasmar les esmentades al·legories físicament i de manera tangible per al



Vista del nivell superior del jardí amb l'estany i el pavelló.

visitant a través del viatge simbòlic a través de tres nivells o terrasses, amb una evolució entre els diversos estadis, que gairebé podria recordar-nos a la recurrent idea cristiana tripartida en estadis de cel-purgatori-infern.

En primer lloc, coincidint amb el primer i més elevat estadi, es va construir el gran estany que havia de distribuir l'aigua tot el jardí, especialment a les plantacions de xiprers que un cop retallats donarien forma al laberint de 750 m. L'estany mostra una inscripció llatina que afirma que "El marquès amant de les delícies del camp va preparar aquesta ajuda a la terra assedegada l'any 1794". Posteriorment, Bagutti va dissenyar i construir el petit pavelló d'inspiració neoclàssica que s'observa annex a l'estany. La seva simplicitat contrasta amb la seva riquesa simbòlica interior i exterior, especialment a través de les escultures d'Eros i Psique, a més de les inscripcions en llatí del frontal - *Artis Naturaque Parit Concordia*

Pulchrum, “L’harmonia de l’art i la natura engendra bellesa”- i de la part posterior -*Ars Concors Foetum Naturae Matris Alumbat*, “L’art harmoniós dona llum al fruit de la mare natura”-, relacionades amb els ideals de saviesa i bellesa en conjunció amb la natura del marquès. L’italià també creà l’escultura de la nimfa Egèria –única figura d’origen romà- que descansa davant d’una font amb sortidor, darrere el pavelló al fons de l’estany, davant de la qual es troben representades les muses i les virtuts del coneixement i la saviesa dins el pavelló. Cal relacionar-la amb la història de la mitologia de l’esposa de Numa Pompili, monarca de Roma, qui diàriament parlava amb les muses i explicava al seu espòs allò que havia après. Amb la mort del rei, les muses la van consolar i Diana la van convertir en una font d’aigua fresca. Per aquest motiu se la representa com una figura femenina solitària i serena allunyada del món i posteriorment esdevingué un dels mites de referència de la maçoneria, als seguidors de la qual se’ls anomena també “fills de la vídua” (Gutiérrez Medina 2008:687). Tot i ser la primera terrassa del jardí, en l’ordre simbòlic, és el darrer estadi, el tancament del cicle de l’amor, iniciat en la terrassa inferior i el laberint progressivament, com un trajecte ascendent.

Així també l’al·legoria de la vida comença a la plaça de les vuit columnes que marquen cinc camins, segons els quals el trajecte serà més o menys difícil. L’inici de la vida es representa a través del naixement d’Eros -principi universal que assegura la regeneració i reproducció de les espècies-, a continuació l’elecció d’un camí a la vida, el trànsit de la joventut, l’etapa d’amor cec i impulsivitat que es representa amb l’entrada al laberint, amb un relleu marbre amb Ariadna i Teseu i al seu centre hi ha l’estàtua d’Eros. Cal tenir present que el recorregut pel laberint s’inspira en el mite de Teseu, qui aconsegueix arribar al centre, troba l’amor com a recompensa. Precisament en el punt central, l’ésser humà és capaç de discriminar i rebutjar la vanitat i futilitat, pas representat amb Eco i Narcís i s’assoleix un estat que permet ascendir a la següent terrassa per una balaustrada, on es troben dos templets amb columnes toscanes on es troben les figures de Dànae i Ariadna, símbols de l’amor revelador i del comerç i l’agricultura, disciplines a les quals es dedicava professionalment el marquès i elements habitualment representats de la societat barcelonina de l’època per ser les seves fonts

principals de riquesa, com a hem vist en altres casos (Gutiérrez Medina 2008:688 Al costat de la gran escala que puja al tercer nivell es troba un bust de Dionís, déu del vi i de l'exuberància.

Aprofitant desnivells dels terrenys, la construcció del jardí s'ordena seguint un complex sistema d'eixos visuals, a través dels quals es poden resseguir i interpretar els components simbòlics, reforçats per elements escultòrics, arquitectònics i vegetals com els podis encerclats per les estàtues, les plantes curosament tallades, etc. Tot i això, es pot afirmar que el discurs il·lustrat que Desvalls plasmà en el jardí era tant sofisticat per l'època que tan sols resultava comprensible per altres il·lustrats de nivell intel·lectual similar. Entre la classe privilegiada



Detall del laberint, punt àlgid del programa simbòlic del jardí.

convidada, trobem diversos personatges ja coneguts de la societat barcelonina com Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà, qui va visitar la finca a l'estiu i a l'octubre de 1797, en la qual ja hi havia "corriols, cascades, i demás embelliments i jocs d'aigua" i els arbustos començaven a ser alts de manera que alguns dels seus

amics es va perdre en el laberint⁸⁸². Anys més tard, en féu una descripció més acurada, just abans de la visita reial: "anant a la torre de casa Llupià, a fer visita a tots aquells senyors i passejar-nos per aquelles delícies rurals del marquès de Llupià, anat tots los jocs d'aigua, ab l'anyadidura d'un com temple que es va treballant a la vora allí dalt del safareig gran [...]"⁸⁸³. I dos anys més tard: "Per anar a dita torre de Llupià baixàrem una senda prou estreta i molt pendent, ab crostons de roc i pedres, anant ab gran *tiento* tots i totes. [...] Moltes coses noves descobrírem en aquelles delícies rurals del marquès de Llupià, estes lo nou cenador, *frente*

⁸⁸² Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A215, 16/07/1797, p. 212; 25/10/1797, p.275.

⁸⁸³ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A224, 02/06/1802.

immediat al gran safareig después del laberinto, que el poble ne diu lo *labariento*, de molt primor en sa hetxura i gust, tant de dintre com de fora, en construcció octógona ab columnes d'*estuco* en ses entrades, en lo triangular d'estes, i primorosa cúpula, del més fi gust a tot lo demés. I baix, en dit cenador *frente* al jardí, queda una làpida ab la inscripció de lletres negres sobre màrmol blanc, que per perpètuu monument feu posar son duenyo de la gran ditxa que tingué d'haver anat, en 18 d'octubre e l'any 1802, Ss. Rs. Ms., prínceps d'Astúries, alteses i los reis d'Etrúria, a passejar-s'hi"⁸⁸⁴.

Visites reials

Els jardins dels Desvalls van ser escenaris de diverses visites reials dels monarques a la ciutat de Barcelona, com la de Carles IV, Ferran VII i Alfons XIII, en diversos moments històrics que van evidenciar un acostament entre la família i els Borbons després de les diferències mantingudes per la important significació en favor de l'arxiduc Carles d'Àustria durant la Guerra de Successió del seu avantpassat, el marquès del Poal. A més, també donaven mostra de la importància que aquestes bones relacions i reconciliacions tenien per al foment de la indústria i el comerç (Gutiérrez Medina 2008:689). Alguns detalls, com medallons commemoratius, deixen constància d'aquestes visites, com el monument anteriorment esmentat. La més important en la cronologia que ens ocupa, fou la de Carles IV i Maria Lluïsa de Parma l'any 1802, fet que significà que, juntament amb la casa de la família Gironella a Sarrià i la fàbrica d'Erasme de Gònima, van ser les úniques cases a la ciutat que per haver estat "Paseo Real", és a dir, visitades pels reis, tenien permís de tenir cadenes a la porta que ho recordessin públicament, com un element més d'ostentació.

Altres obres i actualitat

Posteriorment es va construir la casa de la família Desvalls, un edifici amb elements d'estil neoàrab i neogòtic, al costat de la Torre Sobirana, antiga estructura medieval de defensa. Aquesta casa destacava especialment pel contrast que generava en relació al jardí, ja que

⁸⁸⁴ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A228, 18/05/1804 p. 32-33

l'edifici tenia una imatge de pesadesa i sense elements simbòlics que sorprenen davant la lleugeresa del jardí. A mitjan segle XIX els descendents del marquès van ampliar el parc a partir d'un projecte d'Elies Rogent amb un jardí romàntic de gran varietat botànica amb parterres, placetes a l'ombra, grans arbres i una cascada, en aquest cas, sembla al·ludint al tema de la mort, ja que fins i tot es va construir una reproducció d'un cementiri medieval de petites dimensions i d'inspiració germànica. Amb aquesta ampliació i reformes també es va afegir al jardí neoclàssic un canal d'aigua entre la terrassa superior i la terrassa intermèdia, però el "recorregut simbòlic" no fou alterat.

L'any 1880 es va crear un jardí domèstic al costat del palau Desvalls, de manera que la finca va esdevenir escenari habitual de festes i trobades socials i culturals, fins i tot amb representacions de teatre a l'aire lliure, com l'*Ifigènia a Tàuride* de Goethe, traduïda pel poeta Maragall al 1898 (Gutiérrez Medina 2008:689). Finalment, a partir de 1967 la família Desvalls cedí la finca a l'Ajuntament de Barcelona que l'obrí com a parc públic l'any 1971 i el restaurà al 1994. Gràcies a la seva conservació, es tracta del jardí històric més antic de la ciutat⁸⁸⁵.

Casa Cortada o Maldà (1798)

Edifici situat entre el carrer del Pi i el de Perot lo Lladre, construït per la família Cortada al segle XVII. Fou la residència a la ciutat del Baró de Maldà i Maldanell, un títol nobiliari concedit per Carles III l'any 1766 a Rafael d'Amat i de Cortada, hereu per la branca materna del títol de Senyor de la Baronia de Maldà i Maldanell⁸⁸⁶, i cèlebre cronista de la vida barcelonina entre 1769 i fins a 1821, anys en què va escriure l'anomenat *Calaix de Sastre*, entre d'altres textos de similar caràcter (Subirana-Triadó 2008:532).

⁸⁸⁵ Fitxa del Catàleg de Patrimoni de l'Ajuntament de Barcelona: <<http://patrimoni.gencat.cat/ca/coleccio/parc-del-laberint-dhorta>> [03-08-2015].

⁸⁸⁶ També tenien en propietat una torre als afores de la ciutat, que el baró va fer renovar l'any 1768 i que empraven com a casa d'estiueig i oci, en aquest cas a Esplugues del Llobregat. D'aquesta antiga masia encara queden alguns vestigis en aquesta població (Subirana-Triadó 2008:532).

Coneixem es reformes que en la casa es realitzaren en aquells anys gràcies a les descripcions que el mateix Amat relatava en les seves memòries, aprofitant les visites que rebia. Per exemple, la primera referència que trobem és la de la visita de Roseta Casas i Madurell, amb la



El Born i La Pescateria, anònims, c. 1770, MUHBA, n. Inv. 10.945.

seva cunyada i la seva sogra, el 8 de novembre de 1777, en què el Baró explica:

“las que seguiren la major part de la Casa, fentlus veurer lo meu Aposento de dalt, y demès adneccions; Despues baixaren baix, y veren lo Saló, y estrados, quels agradaren molt, y mes ab las colgaduras posadas de tafetans llistats, Capella, y tocador; Despues las fiu baixarals estudis, seguint primera, y segona Peza, quedant prendadas dels dos Quadros pintats en ells lo Born, y la Pescatería”⁸⁸⁷.

Observem una descripció bastant habitual dels espais d’una casa d’aquestes característiques en l’època però ens crida especialment l’atenció que en els estudis admiressin dos quadres que representaven espais importants de la ciutat a nivell comercial, com el Born i la Pescateria, i que probablement siguin les dues ben conegudes teles anònimes que actualment es conserven

⁸⁸⁷ Baró de Maldà, *Calaix de Sastre*, Ms A201, 08/11/1777, p.105.

al MUHBA amb número d'inventari 10.945 (Subirana-Triadó 2008:532), datades pels volts de 1775. En altres ocasions, Amat també descriu l'edifici, com en el cas en què amics i familiars acudiren a una celebració religiosa a l'oratori de la casa a l'entorn d'una "Imatge vestida, de la Mare de Déu dels Dolors" l'11 d'abril de 1783⁸⁸⁸ o en concerts privats anys més tard⁸⁸⁹.

Tot i això, altres referències descriuen la decoració interior que es va refer per al casament doble dels fills del Baró a finals del 1798. Una de les més interessants la va escriure al març d'aquell mateix any:

"Escociat o sostre a modo de pastera posats ja los portals en simetria als balcons, frente a la galeria i jardí en simetria, un d'estos figurat i altre part per dit efecte. En esta tarda han tret lo floró dorat, vui dia ja l'antigor del mig del saló pareixent tot aquell tros de casa un arsenal... Mestre Anton Verd amb son fill hereu Josep i l'italià, un tal Betrani, sota la volta de la galeria, en cisellar i polir la figura de màrmol representativa a Apol·lo, que comença a tenir un poc de nas i ulls, seguint lo modelo de la de guix que ha acabada lo Tomas Solanes famós acadèmic de pintura que deu entrar d'aquí a pocs dies a lluir-se en son art en lo saló enterament, sostres dels estrados i alguna cosilla més en les parets, a no ser colgades. Ha dit que la tal estàtua de màrmol quedarà millor que la de guix"⁸⁹⁰.

És interessant destacar que les reformes es van dur a terme en tota la casa, però especialment en els accessos entre els salons, la galeria i el jardí, espais que esdevindrien importants en el casament. Crida l'atenció els treballs de l'escultor Vert amb l'ajut d'un altre escultor italià, que Amat anomena Betrani, en l'elaboració d'una escultura d'Apol·lo per a l'esmentada galeria i que seguia un model de Tomàs Solanes. Aquesta és la primera vegada que apareix el nom del pintor en relació amb els treballs de la Casa Cortada, però que, com veurem més endavant, s'encarregà de la decoració pictòrica de la casa, especialment del gran saló on s'havia de

⁸⁸⁸ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 11/04/1783, p. 250-251.

⁸⁸⁹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A215, 24/11/1797, p.295.

⁸⁹⁰ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A2016, 20/03/1798, p. 29.

celebrar el casament. En aquest text, Amat ja anuncia que en pocs dies Tomàs Solanes⁸⁹¹ iniciarà els seus treballs. D'aquesta escultura en tornà a escriure mesos més tard:

“A l'entrada han portat al P. Maldà en carreta la càbria per la conducció de l'estàtua de marbre al mig del sortidor” i “Han mogut l'escultura i ja l'han col·locat al sortidor. Alegra el jardí. Té una serp treu aigua”⁸⁹².

També es van fer reformes en detalls estructurals i alhora decoratius del saló, preparant sostres i paraments per a la seva posterior decoració pictòrica. Les reformes continuaren en els mesos posteriors, tal i com explica el Baró:

“Es continuen les pintures de l'entrada del P. Maldà gregues i arabescos. Tomàs Solanes, pintor acadèmic i escultor Sr. Cabanyeres [...]”⁸⁹³.

Precisament, s'indica que ja al mes de juny, tant Solanes com l'escultor Cabanyeres ja estaven treballant a la casa.

A mesura que s'anà acostant la data dels casaments, els treballs s'anaren enllestit i altres feines secundàries de neteja i ornamentació menor es van dur a terme, de manera que en el mes de desembre de 1798, el Baró s'ocupà pràcticament en exclusiva de descriure el tràfec que es vivia a la casa degut a les darreres preparacions. Per exemple, el 8 de desembre escrivia:

⁸⁹¹ Tomàs Solanes (actiu des de 1775-1809) fou un pintor alumne de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona, que gaudí de certes facilitats en la seva introducció en els cercles acadèmics artístics pel fet d'estar casat amb Francisca Tramullas, filla del pintor Manuel. Al maig de 1775 sol·licità a Pasqual Pere Moles que se'l permetés formar-se en la disciplina del gravat, fet que no va ser possible per falta de recursos de la institució. Va rebre diversos premis de l'Escola tant de dibuix com de model en guix i des de 1779 es formà en pintura a la Real Academia de San Fernando de Madrid, sent pensionat per la Junta de Comerç a aquests efectes des de 1781. Fou nomenat acadèmic supernumerari de l'esmentada Academia a l'abril de 1786 i l'any següent esdevingué, sense concurs previ, Tinent de Director de l'Escola de Dibuix, càrrec del qual se'l va suspendre poc temps més tard pels continus enfrontaments amb el director Moles. A la mort de Pere Pau Montaña, segon director de l'Escola, sol·licità el càrrec que aconseguí juntament amb Salvador Gurri, en un règim d'alternança el 5 de desembre de 1803. Aquesta decisió fou suspesa perquè la Junta General nomenà Jaume Folch com a tal. A la mort de Pere Bofill també fou nomenat pintor de la ciutat i desenvolupà diversos treballs entre 1803 i 1807. Entre les seves obres destaquen les decoracions per a la commemoració de la beatificació de Sant Josep Oriol a la façana dels Pares Carmelites Descalços i les dues façanes de la casa de Bruno Tramullas a la Rambla i el carrer del Pi; també pintà el gabinet de màquines de la Junta de Comerç que cobrà al 1808; i el model de 1804 de la columna que havia de commemorar la visita de Carles IV de 1802 (Alcolea 1959 XIV:171-173).

⁸⁹² Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 18/07/1798, p. 68; 19/07/1798, p. 68.

⁸⁹³ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 26/06/1798, p. 64.

“[...] En casa Cortada, ab tot de ser avui festa de primera classe, és dir, d'oir missa i no poder-se treballar, com la pintura és art liberal i no mecànica, i ser lo temps curt per la vinent funció de bodes, lo Sr. Tomàs Solanes, faltant concloure *in totum* lo pas de Samsó quan lo prengueren los filisteus- faltant l'últim *retintín* per lo realç de la pintura, imitada a l'altra, llesta-, ha treballat en est dia; i los demés oficials- si bé no en res mecànic, per no violar la solemne festivitat del dia de la Puríssima-, sí que ab l'ajuda dels criats meus presenciant-ho lo doctor Anton Bardolet, director de tota la maniobra, i jo, l'amo, s'han carregat de les dos arquilles de conxa i llautons dorats, primorosos que quedaven, des del primer removiment de trastos, dintre la saleta, traient-les i col·locant-les a la peça de defora a un costat i altre de mampara. Si bé estes arquilles ja quedaven des de que fou la mia boda, mes no les primoroses grans escaparates d'ébano, ab cristalls de sant Rafael Arcàngel, ab Tobies i totes les exquisitats dintre, i de Sant Josep ab lo Ninyo Jesús, que, a força de braços, tots, ab les taules, les han arrimades fins deixar-les segures en los puestos en què eren les arquilles. Luego después, sent les cornucòpies prou a la vellura (no sent jo encara tan vell per tenir tot mon parament d'aposentos a la vellura), sent gust del Dr. Bardolet que lluèsquia també tot lo meu, ja que s'ha adornat tant, com es veu, l'habitació -que- per mon querit fill Rafael i Poneta, luego d'units ab lo sagrat vincle del matrimoni, ha fet traure de la saleta les tals cornucòpies de la centúria cinc-cents, quedant mos sis quadrets dorats, ab vidres, de països pintats meus, tres per part, iguals; així també les dos arquilles ab calaixos una de mes coses; comptant demà matí fer traure de dita saleta a aquell com a orgue de cor de la Seu, digo lo prestatge ab llibres, passant-se a col·locar a dalt, a altre paratge que no puga embarassar fins que ab lo temps- que est no passarà d'un mes- s'hi guarnirà tot lo que quedava antes en los llocs de què s'ha tret, per tenir jo un bon allotjament com me correspon, en los de la part del carrer fins a disposar Déu Nostre Senyor de la mia vida (esta l'acàbie en la gràcia del Senyor. Amén)”⁸⁹⁴.

En aquesta data ja se citen les pintures de Solanes, relacionades amb la història de Samsó i Dalila, tal i com ja afirmà Santiago Alcolea (1959 XIV:152). Els darreres retocs a la casa es van fer el dia 9 i 10 de desembre:

⁸⁹⁴ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 08/12/1798, p. 120.

“[...] En quant a casa, en est matí s'han trets los quadros i pintures de sants i santes, a fregar i limpiar en lo jardí. D'estos, los principals Nostra Sra. de Núria; l'Anunciata; l'Arcàngel Sant Rafael ab Tobies; etc. [...]”⁸⁹⁵.

“En casa, a entrada de nit, quedaven guarnides les quatre aranyes de cristall en los cantons del saló, major a estes la del mig i anyadida altra més petita nova, pendent en lo floró antic dorat al mig de la saleta de la part del carrer, i seguit a fora en una o dos peces la col·locació de quadros sobre dels portals, i en los panys de paret que hi caiguessen bé fins a deixar-s'hi als demés quadros així també. Ítem, Manuel Riera, fuster, ha comparegut a entrada de nit ab sa tropa *ligera* per traslladar les primoroses dos calaixeres corresponents a ma estimada filla, Maria Escolàstica, des d'aquí a casa de son futur nuvi, lo marquès de Castellbell; i les de casa Vega passar-se a esta de Cortada, ab tot lo sortiment en estes dos i en les dos a casa Castellbell”⁸⁹⁶.

El dia 13 de desembre se celebraren els casaments i el Baró aprofità per descriure, no només la decoració de la casa, sinó l'efecte que va fer en els convidats amb la il·luminació adequada:

“[...] així principalment a l'entrar a ma casa [...] tots al saló, quin *golpe* feia, il·luminat ab cinc aranyes de cristall! En efecte, me suspengué a l'entrar, ab lo gran realç que donava a totes aquelles columnes, per lo que pareixen naturals, i no pintades. Tals son los bons efectes de la pintura, vui dia; i que viva Tomàs Solanes, per lo bé que s'ha lluit. Per sa major simetria i gust en totes aquelles simetries de portes i balcons i portals, adornaven en gran manera les cortines de setí blau celeste, totes uniformes, pendents i estufades; pareixia- si massa en fan dir- lo saló, glòria terrenal, ja que no era remedo d'aquell tan famós temple de Salomó de l'Escriptura, mes era del de Samsó”⁸⁹⁷.

A continuació, descrivia diverses estances com l'estrado i tota la decoració i mobiliari que allí s'hi trobava. En una de les sales, destacava el tocador i altres peces de plata, recentment polides i, creant un lligam amb un dels més cèlebres personatges de la societat barcelonina del moment, explicava:

⁸⁹⁵ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 09/12/1798, p. 120.

⁸⁹⁶ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 10/12/1798, p. 121.

⁸⁹⁷ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 13/12/1798, p. 123.

“Tot allò que tenia a molts miradors en aquella peça de l'estrado, interinament guarnit, que pareixia un altar de plata, humorada que fou de l'Exm. senyor oncle virrei del Perú. Tocador de parada o ostentació, i res més, puix millor hauria sigut plata de servei, o en diner, segons així ho digué, luego que el vegué, l'Exm. general i alguna altra persona, atordint-se del gran cost d'onze mil lliures de dit tocador. I mon pare (que sia al Cel) ne deia lo santuari”⁸⁹⁸.

Després de repassar tota la decoració de la casa, exclamava:

“Que viven lo famós escultor Cabanyeres i Solanes!; estos foren los qui em motivaren lo plaudite de tothom. Així també los dos passos de nostre gloriós Arcàngel Sant Rafael- en l'estrado immediat al saló de la guia de Tobies i la curació al pare de Tobies, son fill-, sobre dels dos portals; i al reverso, frente de l'alcova, de Cristo en l'oració de l'hort de Getsemaní, si bé estos penso que foren produccions de l'hàbil pintor Sr. Mariano Illa”⁸⁹⁹.

Sembla que Solanes i Cabanyeres haurien actuat com a directors de tot el conjunt, tal i com Amat agraeix a ambdós artistes les seves idees per a la reforma dels espais de representació de la casa. També s'esmenten els treballs que el pintor Marià Illa podria haver fet per a la família, amb escenes de la història de Tobies i de Crist a l'Hort de Getsemaní, malgrat que ni tan sols el Baró, el client d'aquestes pintures, pot assegurar que fossin obra d'Illa⁹⁰⁰.

Lamentablement, a banda de les descripcions del Baró, poques coses es poden dir de la casa i la seva decoració, ja que gairebé avui no en queda cap testimoni material. Amb el pas del temps, l'edifici passà a formar part del patrimoni dels marquesos de Castellbell, i després de la Guerra Civil fou convertit en habitatges, a més de situar-hi un cinema a la planta baixa del conjunt i a partir de 1942 també unes galeries comercials. A la dècada de 1980 s'hi obrí una sala on s'hi celebraven concerts i espectacles de teatre, anomenada, Círcol Maldà, recentment reoberta (Subirana-Triadó 2008:532).

⁸⁹⁸ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 13/12/1798, p. 123.

⁸⁹⁹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A216, 13/12/1798,, p. 123.

⁹⁰⁰ De nou, aquest fet ens fa reflexionar sobre la importància del concepte d'autoria en l'època. Creiem que no deuria ser un assumpte massa destacat en el moment, donat que en la documentació no s'especifiquen els autors de les peces. Tot i això, alguns detalls ens fan pensar que ens trobem en un moment de canvi en aquest aspecte, ja que Amat esmenta el nom del pintor, un dels més coneguts i destacats de la ciutat, per donar-se importància i fer ostentació de les obres que conté casa seva.

III.2. Projectes de la burgesia

III.2.1. Palau March (1775-1781)

Es tracta d'una luxosa casa gran la construcció de la qual va ser impulsada per Salvador March i Bellver, juntament amb el seu fill Francesc a la Rambla de Santa Mònica. Salvador March va néixer l'any 1718 a Reus, en el si d'una família d'origen menestral, i que de seguida es va enriquir a través dels negocis i de l'herència familiar provinent de la seva dona, Teresa Santgenís (Arranz Fuguet 1987:21). Entre 1750 i 1770, ja fos per mitjà de subhastes o d'adjudicacions directes va aconseguir fer-se arrendatari de molts dels dominis de la casa ducal de Medinaceli-Cardona, que suposaven la possessió de drets feudals al comtat de Prades, la baronia d'Entença, el ducat de Cardona i la baronia d'Arbeca. A partir de 1760 obtingué també diverses senyories jurisdiccionals, comprades directament als senyors feudals o en subhasta.



Façana del Palau March a la Rambla.

A través del *Libro mayor de Salvador March de 1749 a 1773*, conservat al Museu de Reus, podem consultar la comptabilitat de les seves companyies i negocis⁹⁰¹ entre els quals es comptaven les importacions de seda, canyella, pebre, sucre, anells de ferro...; a més de les exportacions d'aiguarent,

fruita seca, vi i alguna seda cap a colònies americanes i ports francesos i holandesos, a través

⁹⁰¹ Aquesta documentació ha estat estudiada per M. López Izquierdo a través d'una tesina de llicenciatura intitulada *Comercio catalán del siglo XVIII: el ejemplo de la casa March de Reus (1749-1773)* feta a la Universitat de Barcelona l'any 1972 (Arranz Fuguet 1987:31).

de la Companyia March Tilebein que el reusenc creà juntament amb un altre soci, Christian Andreas Tilebein, un comerciant alemany de Magdeburg (Arranz Fuguet 1987:31). Aquest alemany fou qui posà en contacte March amb el mestre de cases Joan Soler i Faneca amb l'objectiu de construir l'edifici de la Rambla, costejant-lo amb els beneficis de la seva companyia, que no eren pocs. Tot i això, i degut a la seva dedicació a la importació-exportació i a la seva relació contínua amb les colònies americanes, March no va preveure el descens de la seva activitat comercial motivada per les guerres amb Gran Bretanya.

En iniciar la construcció de la seva casa gran a Santa Mònica, March necessitava augmentar els seus ingressos i per aquest motiu començà a produir aiguardent i participà econòmicament en la fabricació de vaixells, també de botes i bocois a Reus i una fàbrica d'indianes i botigues al major (Arranz Fuguet 1987:32-33). En definitiva, el reusenc va muntar un entramat d'empreses i negocis interrelacionats, una espècie de *holding* en l'actualitat, en el qual amb els pagaments dels pagesos, amb la verema o amb la producció de vi, i la posterior transformació en el seu principal producte, l'aiguardent, els seus capitals anaven traslladant-se i transvassant-se esdevenint capital comercial.

L'escalada social de March per assolir l'estatus nobiliari, la seva obsessió, s'inicià l'any 1744 amb la sol·licitud del privilegi de ciutadà honrat de Barcelona, al·legant els serveis que la seva família havia fet per la ciutat de Reus i aportant proves dels seus diversos càrrecs allà desenvolupats, que probablement havia comprat. Aquest càrrec no li va ser concedit fins l'any 1751 quan es decidí a dirigir-se al rei de nou, previ pagament de 15.000 rals de billó⁹⁰². L'any 1769 va ser investit cavaller i posteriorment rebria el títol de noblesa -que ja havia demanat al 1763, que arribà finalment l'any 1773 amb l'adquisició del patrimoni dels jesuïtes del carrer Betlem, a canvi de fer-se càrrec d'aquests béns immobles i sense pagar donatius a Hisenda⁹⁰³. Salvador March va fixar la seva residència a Barcelona finalment l'any 1784.

⁹⁰² ACA, Reial Audiència, Registre 539 (Privilegiorum, 1749-1754), fol. 164-167 (citat per Arranz Fuguet 1987:34).

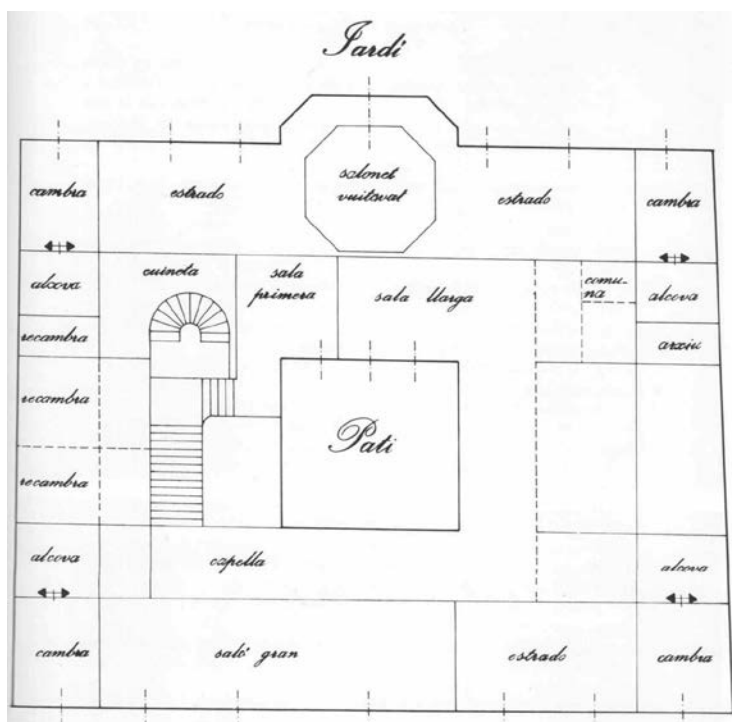
⁹⁰³ ACA, Reial Audiència, registre 990 (Privilegiorum 1759-1774), fol.198-201 i 201-204º (citat per Arranz Fuguet 1987:35).

Francesc March Sangenís, nascut a Reus l'any 1738 es va fer càrrec del patrimoni familiar a la mort del seu pare, però basà la seva activitat econòmica en els costums d'una aristòcrata que vivia de rendes i provava d'invertir-les en altres negocis. El resultat va ser una pèrdua important d'aquest patrimoni que va haver de vendre, ja que no continuà amb els negocis de comerç i teixits o d'arrendar tributs senyorials, a més de fer grans despeses en festes i altres qüestions que l'acostaven al comportament de la noblesa (Arranz Fuguet 1987:43). Els altres fills de Salvador March també van participar d'aquesta voluntat per assolir l'estament nobiliari, per exemple en el cas de del quart, Bonaventura, qui romangué a Reus per ajudar les empreses del pare i heretà moltes participacions d'aquestes; fou nomenat batlle i regidor en aquesta ciutat i l'any 1796 Carles IV féu Baró de la Torre Dolça, previ pagament de 30.000 rals de billó⁹⁰⁴. El nét de Salvador March, Joaquim March Bassols, tot i haver vist d'adolescent el seu avi creant i mantenint els seus negocis, va viure com un noble i sense saber adaptar-se als canvis de tombant de segle, malgastà la fortuna familiar. L'ascens social dels March és una història que es repeteix en la majoria de famílies burgeses que a través dels seus negocis assoliren un estatus nobiliari amb la compra de títols. Aquest afany d'ennobliment és una constant entre la burgesia i s'explica perquè l'Estat i la societat jerarquitzada en què vivien els van permetre assolir la consideració elevada que reclamaven només de forma parcial, ja que fins al 1758 no es constituí la Junta de Comerç de Barcelona, i per tal d'assolir el ple reconeixement públic i social van optar per la via nobiliària, fet que a més els concedia privilegis fiscals, legals i polítics. Aquest anhel, que no va preocupar en excés Salvador March, sí que ho va fer als fill Francesc i al seu nét Joaquim, que dedicaren molts esforços i diners al llarg de la seva vida fer oblidar als seus contemporanis els orígens menestrals i burgesos, i per tant plebeus, de la seva família. Per assimilar-se a la nobles adoptaren els seus costums: renegaren del comerç i dels negocis abandonant-los, i adoptaren el caràcter ociós de la vida aristocràtica, fet que implicava fer grans despeses improductives en indumentària, mobiliari,

⁹⁰⁴ AHN, Consejos, lligall 20.073, expedient 11; i lligall 8979 expedient 4302 (Arranz Fuguet 1987:47).

festes o almoines, és a dir, en la ostentació, creient que era la via adequada per aconseguir prestigi i projecció social; i defensaren la monarquia absoluta (Arranz Fuguet 1987:54).

El retrat de Salvador March, obra de Manuel Tramullas, és un bon exemple de comitència artística de l'època però també de representació d'aquests personatges. En l'inventari post-mortem de 1787 consten dos retrats d'ell, un a la cambra de matrimoni de la casa de Barcelona i un altre a la de Reus; tot i que no se sap quin és. Es tracta de l'únic retrat conegut del pintor, i ens mostra el retratat de cos sencer i de mida natural, pintat a l'oli (205x127 cms.) en el qual apareix dempeus amb la indumentària pròpia de la noblesa, es veu el puny de



Distribució de la casa segons Arranz i Fuguet (1987).

l'espasa i el tricorni sobre la cadira, elements distintius que destaquen el seu estatus social. A més, a través de la finestra es pot distingir un paisatge de costa amb una torre de guaita en primer terme i dos vaixells ancorats que remetent a les activitats comercials de March. Es pot situar aquest retrat en una tipologia molt concreta on es mostra un burgès que ha triomfat en els negocis fins assolir l'estament nobiliari; es fa

evident en aquest cas el caràcter de March que sembla un home orgullós i que sembla voler ser retratat amb una postura de dignitat aristocràtica, envoltat dels elements que evoquen les activitats que l'han fet triomfar (Arranz Fuguet 1987:143-145).

En la seva monografia sobre el palau, Manuel Arranz i Joan Fuguet no poden afirmar rotundament que Joan Soler i Faneca fos el seu autor, però proven de justificar-ho a través de diverses evidències documentals que així semblen indicar-ho, com per exemple que així ho

indiqui en la seva biografia en el llibre de Llaguno i Ceán Bermúdez⁹⁰⁵. Els historiadors justifiquen l'elecció de Soler tenint en compte que no va fer-se cap concurs ni selecció prèvia; opinen que se li va atorgar el projecte directament i per tant va gaudir de la confiança del comitent i una gran capacitat de decisió. Cal tenir en compte el simbolisme de totes aquestes decisions en la carrera per l'ascens social dels March, que van contractar un dels mestres de cases d'elit de la ciutat en aquell moment per donar-se importància i ostentar el seu poder. Soler no només ocupava el càrrec de mestre d'obres de la Intendència des de 1761, sinó que entre 1770 i 1774 es va fer càrrec de les obres de Llotja –primer com a contractista i després com a projectista i director-, el projecte més imponent de la ciutat. A més, Soler va ser recomanat a March per Tilebein, el seu soci⁹⁰⁶. També Josep Renart ens indica als *Quincenarios* que Soler en fou l'autor i que a més hi va mantenir un plet⁹⁰⁷ (Arranz Fuguet 1987:85-87).

Les obres de l'edifici s'iniciaren el 5 de juny de 1775, en un terrenys adquirits al juliol del mateix any i a l'abril de 1777. Crida l'atenció que Salvador March fes ús d'aquest terreny abans de comprar-lo formalment⁹⁰⁸. El permís d'obres s'aconseguí al juliol de 1776⁹⁰⁹ i els

⁹⁰⁵ Recordem que Llaguno i Ceán Bermúdez van incloure una entrada en el seu diccionari referent a Soler i Faneca arran de la carta que els féu arribar Tomàs Soler i Ferrer, fill d'aquest, descrivint la trajectòria del seu pare amb tot detall, tal i com hem vist en el bloc anterior (Llaguno 1829 IV:329-330).

⁹⁰⁶ L'any 1766, Tilebein va residir en una casa al carrer Avinyó propietat del marquès de Villafranca i de los Vélez, construïda per Soler i Faneca, qui a més, com a part dels seus honoraris, rebria una part dels lloguers de les vivendes que s'havia encarregat de cobrar; per aquest motiu Soler i Faneca i Tilebein van tenir una relació més o menys constant durant alguns anys (Arranz Fuguet 1987:88).

⁹⁰⁷ BNC, Fons Renart, Segon Quincenario, XLVI, 3. El 18 d'agost de 1775 s'adjudicà l'obra a Soler i Faneca i Renart presentà un plet en contra seva acusant-lo d'haver ofert uns preus massa baixos en la sol·licitud de construcció, deixant de en clara desavantatge la resta de concurrents, fet que fa pensar que el concurs era un simple formalisme i que March ja havia triat Soler. Soler i Faneca va formar companyia amb Josep Liberós i Renart per fer-se càrrec de l'obra, però en la contracta no es fa referència a aquest dos mestres de cases, o bé perquè encara no s'havia formalitzat aquesta companyia, o bé perquè Salvador March només volia tenir un sol interlocutor. Aquesta situació va portar conseqüències, principalment els litigis amb Renart que considerava que els havia apartat del projecte malintencionadament i per benefici propi; d'aquí les crítiques al projecte i a la personalitat de Soler que es poden llegir als *Quincenarios*.

⁹⁰⁸ “quedan fets los fonaments, y se van alzant les parets de la Nova Casa de March de reus”, Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 01/1776, p.38

⁹⁰⁹ AHCB, *Obreria*, XIV, 35; i *Representacions*, 1776, fol. 257-258 (citats i transcrits per Arranz Fuguet 1987:105).

plànols de Soler van ser dissenyats a l'agost de 1777, un cop havia aconseguit el 18 d'abril d'aquell any la compra de la part del terreny que li faltava per fer la façana regular⁹¹⁰. Aquesta, havia de donar a la Rambla, per desig exprés de Salvador March, i gaudir d'un pati interior terraplenat (Arranz Fuguet 1987:101). La casa va ser ocupada abans de la finalització de les obres, tal i com consta en el Cadastre⁹¹¹, concretament l'any 1779: "Rambla frente Santa Mónica: Casa con dos [botigas y dos] almagzenes de Dn. Salvador March, reedificado de nuevo en terreno de un huerto que antes fue de Jayme Codorniu, hortelano, lo que hoy se estima: la casa, en 240 libras; el un almagzén, en 35 libras; la una botiga, en 20 libras; el otro almagzén, en 25 libras; la otra botiga, en 18 libras". L'obra s'acabà finalment el 1781; l'any 1788 van fer un mirador de fusta i vidre a la Rambla⁹¹², un treball menor; i el 1791, Francesc March va fer importants reformes en la decoració interior.

Val a dir, que l'edifici ha patit moltes modificacions al llarg de la seva història, que fan difícil imaginar el seu estat original. Estava estructurat al voltant d'un pati interior que seguia els models de Palladio, destacant la seva racionalitat en la distribució del usos i dels espais al voltant dels patis centrals i dels pisos, mantenint la simetria. Renart però en criticà les mides: "En lo interior de dicho edificio tiene el patio, y es pequeño, que como tengo dicho, siempre a corta diferencia ha de ser el tercio del edificio de su ancho"⁹¹³, fet que es confirmà temps més tard en les remodelacions del segle XIX en què va caldre formar la zona del pati i construir-ne dos més laterals per poder ventilar i il·luminar les estances interiors (Arranz Fuguet 1987:109).

L'element més destacable del pati és l'escala, situada a l'esquerra i resguardada per la galeria, amb tres trams amples que pugen a la planta noble, seguint el model italià que les situava sota

⁹¹⁰ AHPB, Notari Guillem Òdena, Manual de 1775, fol. 191-199 i Manual de 1777 fol. 99-105 (citat per Arranz Fuguet 1987:102).

⁹¹¹ AHCB, Cadastre, *Quaderno de casa rehedificadas desde 1721 inclusive en adelante* (transcrit per Arranz Fuguet 1987:106).

⁹¹² Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A202, 29/01/1788.

⁹¹³ BNC, Fons Renart, Lligall XXVIII.

el claustre. Els mestres de cases de l'elit havien adoptat aquesta idea majoritàriament i ja els semblava menyspreable el sistema autòcton que s'havia emprat fins aleshores.

Respecte als interiors de la planta noble i el segon pis, respon lògicament a la distribució de la planta baixa. A les *crugies* que donen a l'exterior, a la Rambla i al jardí, es trobaven les cambres i alcoves amb els corresponents *estrados* on les senyores rebien les visites. Al voltant del pati se situaven les sales, recambres i la capella. La Sala Llarga, espai on tradicionalment es rebien les visites en les cases catalanes i que anà perdent importància en detriment dels salons, com a lloc més destacat amb funcions socials de la finca. Davant del jardí, a més d'alcoves amb *estrados* ubicades simètricament, es trobava el "saló otxavat" que presentava una curiosa forma octogonal que trencava el ritme de la resta d'espais rectangulars; allà s'hi celebraven festes i reunions íntimes, en aquest cas relacionat amb el grau de penetració en la intimitat de la llar més important. En aquest espai, guardats en diversos armaris i aparadors, es trobaven objectes luxosos com porcellana xinesa o uns jaquets. Entre les cambres i aquest saló, hi havia els *estrados* amb balcons al jardí, on es podien fer reunions particulars i jugar i conversar; en el més luxós era on se situava la cambra del matrimoni, amb ús majoritàriament de la senyora, decorada amb un mobiliari bastant ric, mentre que l'altre *estrado*, el del marit Francesc March era més senzill. Les cambres se separaven de les alcoves amb portes corredisses que deixaven passar la llum a l'interior de l'alcova, essent la cambra la part més il·luminada i alegre -en el cas de Francesc, hi tenia el despatx. La decoració i el mobiliari responien a un ús que combinava la vessant privada i pública (Arranz Fuguet 1987:122-124). La cambra de Salvador March era la més senyorial, situada en el costat Mar amb vistes a la Rambla, de manera que gaudia d'un lloc privilegiat de la casa com a representació del seu poder ascens social (Arranz Fuguet 1987:130), on es trobava un quadre amb un Sant Miquel, una taula de joc de caoba i una espasa amb puny de plata i un requarto amb un escriptori. El saló en aquell moment no era un espai central com ho fou posteriorment. La decoració era menys luxosa que el saló vuitavat o els estrados. La capella es va acabar de construir posteriorment i només s'hi trobava l'any 1787 uns pessebre amb unes

quantas figures que, donada la posició social dels March, podrien ser de Ramon Amadeu (Arranz Fuguet 1987:131).

La casa presentava diferents nivells de luxe segons les estances, però en general no té el luxe que es podria esperar d'un edifici d'aquest tipus, fet que es pot veure en comprar-lo amb altres cases burgeses del moment com la d'Erasme Gònima o el Palau Bofarull de Reus. Probablement es va deure a que la gran despesa que va fer Salvador March en la construcció de l'edifici, va fer que es mostrés contingut en la decoració dels interiors. Resulta interessant la primacia de l'ostentació exterior respecte a la interior, especialment tenint en compte que estaven situats en el nou centre de la ciutat, la Rambla. Per aquest motiu, Francesc March va creure oportú decorar la casa d'acord amb la seva posició social i aprofità l'ocasió dels casaments dels seus fills l'any 1791, creant un escenari adequat per un gran banquet que se situà en el saló que donava a la Rambla. La despesa en aquesta decoració fou considerable i es mobilitzà una gran quantitat de professionals, de manera que despertà la curiositat de tota la ciutat⁹¹⁴ (Arranz Fuguet 1987:134). Avui només es conserven els sostres d'una cambra i del saló; en el primer cas, consistien en quatre plafonets angulars al voltant d'un floró central, grisalles pintades al tremp i que representen un tema molt tòpic amb al·legories de les quatre arts liberals representades per *putti* sobre núvols. En el cas del saló, està decorat amb dos plafons separats amb un floró central al tremp representant al·legories possiblement del comerç i la poesia que semblen de la mateixa mà. Mainar afirmava que havien estat fetes per Pere Pau Montaña, però coincidim amb Arranz i Fuguet en que la mediocritat de les pintures semblen descartar-ho (1987:138). La seva datació és dubtosa; probablement van ser fetes l'any 1791 amb la decoració d'interiors que va encarregar Francesc March per als casaments dels seus fills. Així es creu donat que l'inventari de 1787 no les descriu tot i la seva minuciositat (Arranz Fuguet 1987:138), però creiem que això no és motiu suficient per afirmar-ho, donat

⁹¹⁴ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A206, 1791, pp 397 i 419.

que era una qüestió habitual que en els inventaris *post-mortem* no es descriguin les pintures murals, ja que no eren considerades béns mobles.

La façana de la Rambla és de gran sobrietat, malgrat que és adequada i corresponent a la categoria de la família. Arranz i Fuguet creuen que probablement Salvador March, davant el prestigi de Soler i Faneca va deixar-li llibertat a l'hora de projectar l'edifici, sense gosar a opinar i per aquest motiu Soler va poder exposar en aquest projecte tots els seus interessos per l'arquitectura acadèmica, essent potser la casa gran de les presentades que té un caire més neoclàssic (1987:147). El disseny és molt acurat i d'influència francesa amb un eix de simetria al centre on es troben la porta i els balcons principals, de certa horitzontalitat i provant de desjerarquitzar els elements (*Catalunya a l'època...*1991:374). No s'inclouen frontons com els que habitualment coronen balcons i finestres, sinó guardapols; Renart no estava conforme amb aquesta opció i opinava al cos del mig li falta un frontó com a coronament: "muchos arquitectos no ponen columnas en el plan terreno, sino que ponen unas especies de pilastrones con sus quarteles, para sostener el balcón que carga encima, como lo hizo Sachetti en el palacio que hizo en Madrid, Soler en la casa de March de Reus situada a la Rambla o de la manera que yo lo tengo en casa en la fachada del palacio que hice en papel, y este está clavado en la pared"⁹¹⁵. També es veuen rectangles verticals entre els entrepanys laterals que juntament amb les pilastres generen contrast a la façana. Avui falta l'escut d'armes que Salvador March va fer situar damunt el balcó principal, tal i com feien els nobles de la ciutat. La façana del jardí també manté aquesta sobrietat però no té el mateix rigor en les proporcions i es mostra menys alta perquè l'àtic estava enretirat i gaudia d'un mirador amb barana; les formes són senzilles i no hi ha gairebé decoració.

Les dues escales secundàries portaven a una torratxa ubicada al cos de l'escala de servei amb funcions de talaia per veure el mar. En el cas dels jardins, consistien en un de penjat i en un hort; un típic jardí del moment amb brollador al mig, pedrissos al voltant, camins de cairons

⁹¹⁵ BNC, Fons Renart, lligall XVIII (3), transcrit per Garganté 2011:318.

damunt la sorra, vegetació autòctona i exòtica, una escala doble i corbada que unia el jardí amb el salonet vuitavat i per una altra escala, accés a l'hort situat en un pla inferior amb caràcter d'ús domèstic (Arranz Fuguet 1987:167).

Les obres s'iniciaren el 5 de juny de 1775 i acabaren el 25 de setembre de 1781. En aquest temps es van fer gran quantitat de despeses relatives a la construcció: en primer lloc, l'adquisició del terreny que, tot i que va ser adquirit per dret emfitèutic per March i s'estalvià una bona part de la suma, costava 20.000 lliures; la companyia de Soler i Faneca cobrà 47.594 lliures, 10 sous i 3 diners; a banda, cal sumar els treballs de fusters, ebenistes, serrallers i vidriers que van desenvolupar treballs nombrosos i molt importants en la casa dels quals desconeixem el preu; els picapedrers cobraren 9.000 lliures i l'obra cuita 5.000 lliures més; els proveïdors de calç, 3.800 lliures i els de guix negre 1.200 lliures; cal sumar el pagament d'alguns treballs a preu fet es van fer tres o quatre pagaments de 1.205 lliures; pel que fa als pagaments de la mà d'obra, en sis anys es van retribuir 17.996 jornals; Soler i Faneca va cobrar 1.502 lliures com a director i 1.203 als capataços i sobrestants, feina que van desenvolupar Josep Liberós⁹¹⁶, Joan Fàbregues⁹¹⁷ i Simó Ferrer⁹¹⁸. En definitiva, la construcció només costà unes 70.000 lliures a les que s'han de sumar els gairebé 18.000 jornals i no sabem quina quantitat respecte al terreny. Si tenim en compte que la companyia de Soler i Faneca va cobrar 22.000 lliures (inclosos els seus honoraris) i que només va invertir entre 11.500 i 13.000 lliures, és evident que l'obra va ser un bon negoci pel mestre de cases, ja que va treure un benefici brut superior a les 12.000 lliures (Arranz Fuguet 1987:174).

⁹¹⁶ Mestre d'obres que constava en la companyia que havia de construir inicialment l'edifici, formada per Soler, Renart i ell mateix; havia estat soci de Soler en altres companyies i obres majoritàriament públiques com l'empedrat de la Plaça del Born o la reconstrucció dels ponts del Rec Comtal (Arranz 1991:271).

⁹¹⁷ Aprenent de Soler i Faneca des de 1759 i cunyat seu des de 1755 (Arranz 1991:451).

⁹¹⁸ Nomenat arquitecte acadèmic per la Real Academia de San Fernando l'any 1788.

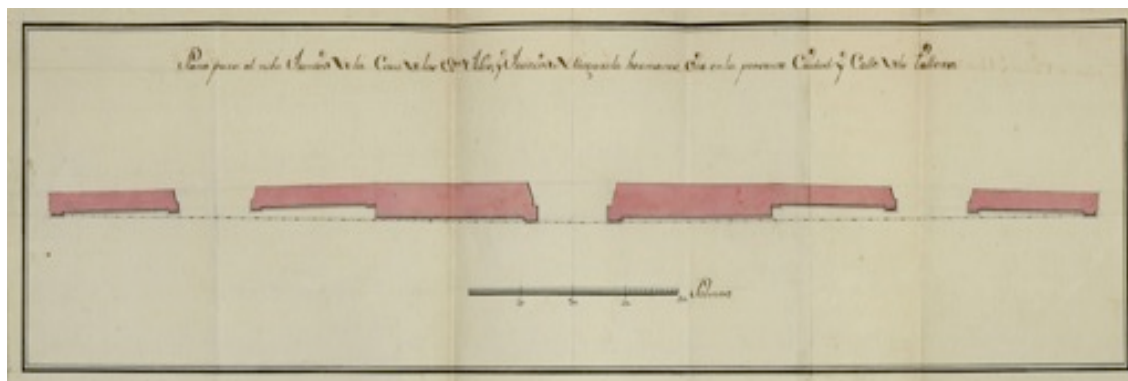
III.2.2. La Casa-Fàbrica Magarola (1779)

L'edifici es manté avui gairebé tal com era al segle XVIII. Es troba en una zona de la ciutat que durant la segona meitat del segle XVIII i gran part del XIX, esdevingué el centre de la indústria tèxtil de la ciutat. Aquesta arquitectura industrial es remunta a 1740, però la major etapa constructiva en aquest aspecte cal situar-la a les dues darreres dècades del segle XVIII, i el cas dels Magarola n'és un bon exemple, com també ho fou Gònima, amb una fàbrica al carrer Tallers número 22.

La fàbrica fou construïda per Fèlix i Francesc Magarola al 1756⁹¹⁹, dos germans descendents d'una família dedicada al món tèxtil històricament, com per exemple els paraires del segle XVII. Inicialment es van dedicar a la fabricació de Blavetes o teles que imitaven el cotó, però de seguida al 1758, començaren a fabricar cotonia, una tipus de roba de cotó. Posteriorment l'any 1760 iniciaren la importació de cotó americà a través del port de Cadis per filar-lo filar a Catalunya (Thomson 1994:283). Després d'adaptar-se constantment i durant els primers anys d'activitat al desenvolupament i modernització del sector, finalment l'any 1761 iniciaren un nou procés de pintar i estampar teles, per tant de dedicar-se al negoci de les indies plenament. Tots els processos de la fabricació d'aquest producte es duïen a terme a la fàbrica, excepte el blanquejat de les teles. Sembla que aquest establiment comptava aquell any ja amb 1.500 treballadors entre els de la fàbrica i altres municipis on es feien la resta de processos. Precisament el treballador més il·lustre d'aquesta indústria fou Erasme de Gònima qui hi entrà als onze anys l'any 1757, iniciant la seva trajectòria gairebé paral·lelament a la fàbrica. De seguida esdevingué en el màxim especialista en tints, no només d'aquell negoci, sinó del sector a Barcelona i iniciaren importants iniciatives d'exportació a l'Havana, Veracruz o Guatemala, esdevenint la indústria més important de la seva generació a Barcelona. A partir de 1788, juntament amb Canaleta, els germans Magarola van dirigir la Reial Companyia de

⁹¹⁹ BNC, Fons Gònima, 68/4. "Historia de la fàbrica Magarola" i "Continuación de la fàbrica Magarola", *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, 188 (04/01/1787) i 191.

Filats creada l'any 1772, i formaren part de la Junta de Comerç des de 1799, quan un d'ells s'hi matriculà. Ser-hi admès es necessitava un informe exhaustiu que aportés diferents testimonis del dia a dia de la fàbrica, demostrant així experiència en aquest camp. Gràcies a



“Plano para el nuevo Frontón de la Casa de los Sres. Felix, y Francisco Magarola hermanos, cita en la presente Ciudad y Calle de los Talleres” (AHCB, Obreria, 1C.XIV 38, 09/08/1779. Fèlix Magarola (germà Francesc) c/Tallers, plànol).

l'informe per a la sol·licitud d'admissió que Francesc Xavier Magarola va presentar l'any 1792 es pot resseguir la història de la fàbrica i la família⁹²⁰ (Cambray 2011:79).

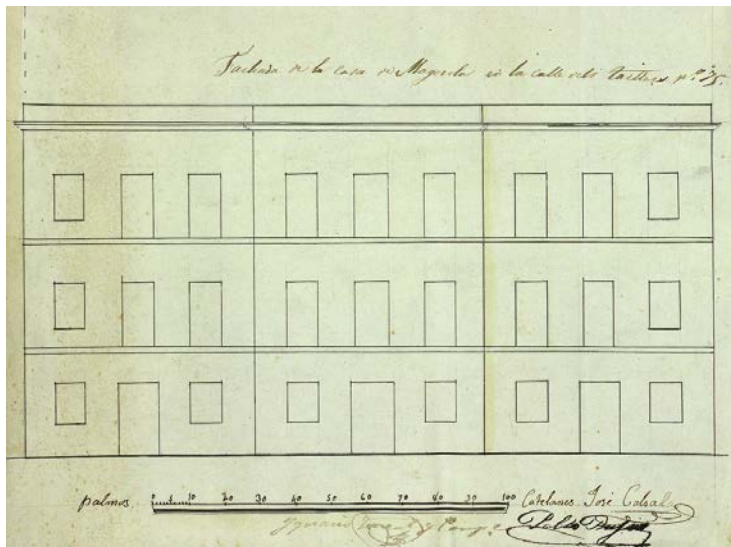
Centrant-nos ja en l'edifici, no se sap si aquest va ser heretat pels germans del seu pare o si per contra havia estat comprat per ells. Pel que fa a la construcció, en la documentació conservada no es concreta qui fou l'artífex de la casa-fàbrica, però sí el procés de construcció a través de les sol·licituds i permisos al Fons d'Obreria de l'Ajuntament Borbònic conservat a l'AHCB, signats pel mestre d'obres municipal Pau Mas i Dordal⁹²¹, que inclou un dibuix de la façana i els sobresortints d'aquesta al carrer (Cambray 2011:83).

Anteriorment, segons el text, enlloc d'un sol edifici amb una gran façana, existien diverses cases d'un sol pis i que el nou projecte en tindria tres. Avui l'edifici té quatre plantes, per tant, o no es conserva la documentació amb les modificacions, o es va alçar aquest darrer pis posteriorment. La façana es projectava amb tres cossos, amb el del mig més avançat i

⁹²⁰ BNC, AJC, Lligall XLV, 1792, caixa 61, nº 40-85.

⁹²¹ AHCB, Obreria, 1C.XIV 38, 09/08/1779. Fèlix Magarola (germà Francesc) c/Tallers, plànol.

ocupaven exactament el mateix espai que les cases anteriors. Pau Mas recolzà que aquesta nova façana seria beneficiosa per al carrer per comoditat i també per bellesa. Tot i això, posà objeccions a l'alçada que no podia superar els 90 pams i que n el darrer pis calia posar finestres enlloc de balcons. Com és habitual no es conserva documentació de la construcció dels interiors, però donat que la documentació d'Obreria relativa a la façana és del mes d'agost de 1779, podríem considerar que les obres es van iniciar en aquell moment (Cambray 2011:86).



Estructura bàsica de la façana de la casa-fàbrica Magarola (AHCB, Obreria, 1C.XIV 38, 09/08//1779).

Verticalment la casa té planta baixa, dos pisos, golfes i un altre pis superior, construït probablement més endavant. Actualment l'interior ha estat remodelat i convertit en vivendes que han modificat la seva distribució original.

Pel que fa a la façana, és simètrica i està distribuïda en tres cossos amb el central més avançat. Manté una

fesomia molt austera i d'inspiració clàssica. En la planta baixa mostra tres portals, cadascun amb dues finestres a banda i banda, mentre que en els dos pisos superiors hi ha el mateix nombre d'obertures totals, tot balcons a excepció de dues finestres a cadascun dels extrems – tot i que avui també són balcons.

En aquest cas, l'edifici no només contenia la casa familiar, sinó també la fàbrica i per aquest motiu l'ostentació feia referència al poder social i econòmic dels propietaris, però també a la imatge de la indústria i dels productes que allà es produïen. És en aquest context que cal entendre la sobrietat, regularitat, elegància i solidesa de la façana, en la qual només destaqués

les quatre grans pilastres jòniques que se situen en el cos central des del primer pis fins a la cornisa, a més de les senzilles decoracions de finestres, portes i balcons, a mode de garlandes i elements d'inspiració clàssica o bé formes geomètriques. Tots aquests detalls, acosten aquest edifici a alguns altres projectes del moment, destacant les similituds que es poden establir amb el Palau March.

Com dèiem, l'interior de l'edifici es trobava severament malmès fins fa ben poc i actualment, després d'unes recents reformes, s'ha modificat substancialment la seva distribució, convertint-lo en apartaments. Tot i això, es pot afirmar que en la planta baixa, s'hi trobava la fàbrica, distribuïda en diversos espais i oficines on hi havia uns 80 telers i el mateix nombre de torns, una altra gran sala amb divisions per a la preparació prèvia del cotó per filar i una gran sala amb unes 90 taules de diverses mides amb més de 700 motlles d'estampar i dues calàndries⁹²², una de tir animal i l'altra manual⁹²³. Tots aquests espais es distribuïen al voltant d'un pati, on a més es trobaven els cavalls i les mules, demostrant que la fàbrica era de grans dimensions (Cambray 2011:95). El pati comunicava amb el carrer i a l'altra banda amb les escales cobertes a mà esquerra que pujaven a la planta



Façana de la casa-fàbrica Magarola al carrer Tallers 22.

⁹²² Màquina de premsar les teles de cotó per tal de donar-los la consistència i aprest necessaris just abans d'estampar-les.

⁹²³ BNC, Fons Gònima 68/4. "Continuación de la fábrica Magarola", *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, 191, 31.

noble. L'interior del pati mostra diverses obertures, concretament un balcó per paret i pis, amb decoracions de pedra i baranes de ferro forjat. En la part baixa, destaquen els arcs rebaixats en els tres costats on no hi ha escala.

La planta noble s'ha modificat íntegrament i només conserva l'espai on es trobava l'oratori però sense decoracions, mentre que les plantes superiors, també modificades, allotjaven alguns dels treballadors de les fàbriques i les seves famílies, ja que les dones i fills d'aquests també hi treballaven (Cambray 2011:97). Com que no s'ha conservat documentació del contingut de la casa ni cap contracte, s'ignora què contenia o com estava decorat l'edifici, fet que només podem apuntar si el comparem amb altres cases-fàbrica conservades de l'època, per exemple al barri de Sant Pere.

Josep Renart també va escriure alguns comentaris sobre aquesta casa en els seus Quincenarios com “las puertas son de mal gusto, porque se cierran con medio hexágono” i especificava que les portes, balcons i finestres s'havien de tancar de tres maneres, “en arcos escarzanos, circulares o cuadrados o en arco reglero, y aun los primeros no se ponen sino en el plan terreno en los edificios civiles”. Respecte a la façana afegí que “en medio hay un cuerpo avanzado con cuatro pilastras de orden jónico coronado con su cornisa; no parece bien porque no tiene vista que en una calle estrecha haya órdenes de arquitectura”⁹²⁴.

III.2.3. Erasme de Gònima

Erasme Gònima (1746-1821) va ser un dels fabricants d'indianes més importants de Barcelona a finals del segle XVIII, estimat i envejat per igual, per la qualitat del seus productes o pel seu volum de negoci que tingué uns 800 o 1.000 obrers (Cabana 1993:39), així com les seves manifestacions públiques d'ostentació. Per aquestes poques dades, ja podem començar a esbossar el perfil d'un personatge cabdal del seu temps. Tot i ser un home

⁹²⁴ BNC, Fons Renart, lligall XVIII (3), (transcrit per Garganté 2011:319).

fonamental per entendre el món fabril tèxtil de la Barcelona de finals del segle XVIII i la seva importància en la innovació tecnològica a Catalunya, la figura d'Erasme de Gònima, no ha sigut estudiada amb la profunditat que resultaria adequada⁹²⁵.

Erasme Gònima va néixer al 1746 a Moià (Bages), fill de Josep Gònima Puig, teixidor de llana i de Mariana Passarell (Imbert 1952:37). A l'edat de set anys, marxà amb tota la seva família a peu cap a Barcelona i s'instal·laren al barri del Pi⁹²⁶. Al 1757, als 11 anys, entrà a treballar com aprenent a la fàbrica d'indianes Magarola, on s'especialitzà en l'elaboració de tints i esdevingué el màxim expert a la ciutat. Es tracta d'home ambiciós, ja des de la seva joventut,

⁹²⁵ La principal font documental per conèixer el personatge és l'Arxiu d'Erasme de Gònima i d'Erasme de Janer, fons conservat a la Biblioteca de Catalunya, que inclou documentació personal, així com la relacionada amb la fàbrica i el seu desenvolupament comercial. D'altra banda, ja a través de fonts impreses, en podem conèixer més informació, per exemple mitjançant relacions de successos com *Relación de las diversiones, festejos públicos y otros acaecimientos que han ocurrido en la ciudad de Barcelona...con motivo de la llegada de SS.MM. a dicha ciudad y del viaje en la villa de Figueras*, que explica la visita del rei Carles IV i Maria Lluïsa de Parma a la ciutat comtal l'any 1802. També es poden trobar algunes notícies sobre les activitats de Gònima al *Diario de Barcelona* entre 1792 i 1821 o comentaris sobre la seva persona en el dietari personal del Baró de Maldà, Calaix de Sastre. Ja en la vessant bibliogràfica, l'any 1952 va aparèixer el text d'Erasmo de Imbert, intitulat *Erasmus de Gónima, 1746-1821- Apuntes para una biografía y estudio de su época*, que un dels descendents de Gònima va redactar, gairebé a mode d'hagiografia, però que malgrat el seu entusiasme i de vegades falta de rigor, ha pogut aportar algunes dades que haurien passat per alt als investigadors. Posteriorment, l'any 1956, Reyes Planas entrevistà Erasmo de Imbert a «Moyá, cuna de hombres ilustres Erasmo de Gónima 1746-1821. Entrevista con su descendiente Erasmo de Imbert, biógrafo del primero», en la mateixa línia que la publicació anterior. Observem un salt gairebé fins a 1997 per tornar a trobar treballs de fons sobre el personatge amb l'article de Reis Fontanals «El fons d'Erasme de Gònima i d'Erasme de Janer (1765-1877)» en la revista *Arxius. Butlletí del Servei d'Arxius*, on s'explica la tasca realitzada en la catalogació i ordenació del fons personal i industrial de Gònima i les seves possibilitats de recerca, a més de la creació d'un instrument de cerca fonamental a partir d'aleshores per acostar-se a la seva figura. L'any 2000, Àlex Sánchez publicà «Joan Rull i el cilindre d'estampar» on, entre d'altres qüestions s'esmentava a Gònima com un dels principals introductors de les innovacions tecnològiques del la indústria tèxtil a Catalunya, malgrat que l'estudi se centrava en el cas d'un altre fabricant. L'any 2004, Fontanals recuperà la figura de Gònima a «Erasme de Gònima, el primer empresari modern» i Sánchez, com a editor, publicà l'any 2011 un altre article de Fontanals, «Erasme de Gònima, l'Oberkampf català». D'altra banda, Rosa Maria Creixell i Teresa M. Sala publicaren «L'elogi de la quotidianitat. La finca dels Gònima a Sant Feliu» i «Retrat de família: els secrets dels Gònima», els anys 2004 i 2005, respectivament. Per últim, en els darrers anys, s'han realitzat dues recerques que estudien la figura de Gònima amb una profunditat considerable, com és el cas de Xavier Juncosa amb el documental *Erasme de Gònima, 1746-1821*, presentat l'any 2008, o l'estudi de Mari Luz Retuerta, *La fam de terra dels fabricants de Barcelona. El cas d'Erasme de Gònima al Baix Llobregat 1790-1821*, aparegut l'any 2010, en aquest cas treballant l'impacte de Gònima en la localitat de Sant Feliu de Llobregat.

⁹²⁶ Cal emmarcar aquest trasllat en un moviment considerable de població de zones rurals a la ciutat, on moltes famílies es van veure atretes per aquest nou centre fabril de productes tèxtils que allà s'hi desenvolupà des de mitjans de la dècada de 1730.

ja que invertí els seus primers sous en contractar un *domine* que li ensenyés a llegir i a escriure, a més d'aprendre francès pel seu compte, per tal de poder viatjar per Europa i d'aquesta manera visitar algunes de les més importants manufactures a França i Suïssa i completar així la seva formació. En poc temps, i gràcies a la seva actitud i preparació, va ser nomenat director de la fàbrica Magarola⁹²⁷. Degut a aquest ascens, Joan Coll, comerciant d'indianes, li concertà un matrimoni amb la seva filla, Ignàsia Coll, al l'any 1766.

Al 1780, es registrà com a fabricant, després d'assolir l'examen de la Junta de Comerç. Arrel d'aquest permís, va adquirir diversos terrenys al carrer del Carme i al carrer Riera Alta on construï la seva fàbrica⁹²⁸, avui desapareguda a causa dels bombardejos durant la Guerra Civil. Allà, hi construï també un complex d'unes 90 vivendes per acollir gran part dels seus treballadors que ocupava una part molt important del barri del Pedró. Dins d'aquest gran complex es situava la seva casa familiar, ubicada a l'actual número 106 del Carrer del Carme i que precisament és l'objectiu del nostre estudi i l'única part que avui dia queda de tot el conjunt, en un més que precari estat de conservació. A aquest patrimoni cal afegir diversos prats d'indianes a Sants-Montjuïc, a la zona de Nostra Senyora del Port, d'una superfície aproximada d'uns 60.000 m².

Al 1783, fundà amb altres professionals la Companyia de Filats de Cotó, de la qual aviat n'esdevingué el seu director –càrrec que ocupà entre 1804 i 1819- i la seva referència a nivell tècnic per la seva experiència internacional. Aquests coneixements es van veure encara més ampliat gràcies als contactes que establí amb altres fabricants estrangers a través de viatges i correspondència amb fàbriques de Marsella, Lió, Manchester, París, Hamburg, Londres, Nantes, Burdeus, Zurich, Amsterdam..., fet que li va permetre implementar les principals innovacions tecnològiques europees a la seva pròpia fàbrica. Finalment, després d'intentar compaginar

⁹²⁷ Recordem que la fàbrica Magarola fou la més important de la segona generació de fàbriques que es dedicaren a l'estampació d'indianes a la ciutat.

⁹²⁸ La fàbrica es construï entre 1783 i 1797-1799 (Retuerta 2010:81).

moltes tasques diverses de responsabilitat, l'any 1785 deixà la direcció de la fàbrica Magarola. Amb la compra de la fragata Sant Erasme, més coneguda com La Barcelonesa, inicià el transport dels seus productes a Veracruz i La Havana, retornant els vaixells carregats de matèries primeres de tot tipus. Aquesta segona fase del seu negoci, no era del seu interès, però s'hi dedicà per poder donar millor sortida comercial als seus productes⁹²⁹.

En poc temps inicià la construcció dels seus béns immobles més importants -a banda de la seva fàbrica, inclosa la casa al carrer del Carme-, una finca a Sant Feliu de Llobregat d'uns 110.000 m2 per on discorria un canal de rec, amb una gran torre com a vivenda coneguda amb el malnom de "Versalles de Don Arasma"⁹³⁰, acabada amb seguretat entre 1790 o 1791. Precisament en aquest darrer any Gònima comprà el títol nobiliari per 57.000 rals, fet que suposà que la noblesa de la ciutat el menystingués i el considerés un *parvenu*. En el document, que l'interessat havia pogut respondre a totes les preguntes de neteja de sang, que complia tots els requisits i s'indicà que el pagament del títol es destinaria al desenvolupament de les illes d'Eivissa i Formentera⁹³¹. Aquest ascens social li va permetre emprar la preposició "de" entre el nom i el cognom i un escut d'armes familiar il·lustrat amb elements relacionats amb les indies. En la sol·licitud esmenta aquells signes de riquesa que l'acosten a l'estament nobiliari, fets que sumats als seus actes d'ostentació i la seva col·laboració ciutadana van fer que la seva popularitat augmentés⁹³². No ens ha d'estranyar aleshores, l'episodi del 3 de

⁹²⁹ En aquell moment la fabricació i el comerç d'indies dos negocis diferents. Degut al creixement dels seus negocis i a la falta d'infraestructures per a donar sortida als seus productes i aprofitar les oportunitats del mercat americà, Gònima es va veure abocat al comerç, malgrat que no era la seva especialitat ni el seu interès, considerant-se a ell mateix com a fabricant. També en la manera de concebre el seu ofici i fer-lo evolucionar, Gònima va ser innovador.

⁹³⁰ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A213, 10/08/1796.

⁹³¹ Es pot dir però que la seva contribució en la pacificació de la ciutat en revoltes populars com els Rebomboris del Pa l'any 1789, o les seves inversions en obres públiques i donatius al municipi per rebaixar el nivell d'atur -i per tant, de tensió social- li van facilitar l'accés al títol, com a mostra d'agraïment per part del monarca.

⁹³² A la sol·licitud, explicà tenir antecedents familiars com a comerciant, tenir bona conducta, ser alcalde del barri i diputat del Comú, tenir dues fàbriques i un prat, haver introduït en Espanya importants avenços tecnològics en les manufactures, gràcies als seus viatges a l'estranger. En definitiva, mostra els signes de riquesa que l'acostaven a la noblesa, com dos cotxes de cavalls, cotxers o lacais personals. També va ser nomenat

novembre de 1802, quan Erasme va rebre els monarques Carles IV i Maria Lluïsa de Parma a la seva fàbrica, fet que la convertí en una Real Fábrica a partir d'aleshores.

Amb la invasió napoleònica, Gònima va romandre a Barcelona, establint una relació neutral i cordial amb els oficials de l'exèrcit francès per tal de mantenir el seu negoci, cosa que li suposà ser acusat de col·laboracionista i afrancesat. Un cop acabada la guerra, la fàbrica havia perdut importància, especialment per la crisi provocada pel lliure comerç. La mort d'Erasme de Gònima és una síntesi perfecte de qui va ser, un home inquiet que va poder ascendir des de la posició d'una família humil procedent de zones rurals, a esdevenir l'industrial més destacat de la ciutat de Barcelona i assolint l'estatus nobiliari. Va morir amb 75 anys d'edat, l'any 1821, a causa de l'explosió d'una caldera de vapor. Això ens demostra dues qüestions interessants respecte al caràcter i la magnitud del personatge: en primer lloc, que continuava treballant a la seva edat i que supervisant el seu negoci diàriament i, en segon lloc, que mantenia el seu esperit renovador i innovador dins la fàbrica, tenint en compte que ja tenia un precedent de la màquina de vapor.

Abans d'entrar a analitzar la casa gran de Gònima, ens detindrem en un dels fets més significatius de la seva biografia, la visita de Carles IV i Maria Lluïsa de Parma a la seva fàbrica en la seva estada a Barcelona, el 3 de novembre de 1802. Aquest episodi és significatiu, ja que ens permet analitzar les relacions que mantenia la burgesia industrial i comercial barcelonina amb la monarquia en aquells anys. La visita és explicada a la *Relacion de las diversiones, festejos públicos...* (1802: 27)⁹³³, on es detalla que es produí pocs dies abans que els

membre de la Junta de comissionats després de la Guerra Gran el 1793 amb l'objectiu d'aconseguir recursos i va prendre mesures al respecte, com sufragar el 1797 obres públiques per oferir feina a homes desocupats a causa del conflicte, com la construcció del Passeig de l'Esplanada, que precisament s'inaugurà oficialment l'any 1802 en motiu de la visita reial. Per últim, el 1804 fou nomenat membre de la Junta General de Comercio y Moneda.

⁹³³ Una relació manuscrita conservada en la Biblioteca Palatina de Parma aporta la mateixa informació, inclús amb frases similars, fet que fa pensar que probablement el seu autor cités la primera relació (*Viaje...* I). Agraïm a Laura García Sánchez que ens posés en coneixement d'aquest document i ens facilités el seu accés. Altres fonts bibliogràfiques també incidiren en aquest esdeveniment, como *España fuerte y rica* (Gassó, 1816: 75-76): «[...] En el solo establecimiento de hilados, tejidos y estampados de Don Erasmo de Gónima que el Rey, los Reyes

monarques marxessin de la ciutat, el 3 de novembre, i que no estava programada, ja que Erasme va ser avisat per un treballador, i de seguida ordenà decorar tot el recorregut per l'interior de la fàbrica amb les seves millors teles. Gònima mostrà els tallers i totes les fases de fabricació als monarques, prínceps i acompanyants, que es mostraren interessats en les innovacions d'aquesta indústria a Espanya i en la quantitat de treballadors que tenia aleshores, més de 500 persones, inclosos uns 200 nens. Erasme obsequià la reina i la princesa d'Astúries amb indianes que aquestes triaren⁹³⁴. Segons Imbert, descendent de Gònima, després de les bones impressions que el príncep va tenir en una visita anterior, sembla que insistí per tal que els reis acudissin a visitar la fàbrica⁹³⁵.

Com a distinció per la visita règia, Erasme obtingué el permís per disposar a l'entrada de casa seva al carrer del Carme uns pilars de pedra amb cadenes vorejant el portal, així como una làpida de marbre blanc amb lletres daurades per commemorar l'esdeveniment. Aquest fet despertà l'enveja de la noblesa barcelonina, donat que només dues famílies més van ser distingides amb les cadenes, la casa de la família Gironella prop de Sarrià i la casa del marquès de Llupià, avui més coneguda com el Parc del Laberint d'Horta, de manera que dins les muralles de la ciutat, només Gònima va rebre aquest privilegi⁹³⁶. Carlos IV li concedí posteriorment honors de ministre de la Junta de Comercio, Moneda y Minas, sense prestar jurament i comunicat per Reial Decret⁹³⁷; mentre que els Reis d'Etrúria el van distingir com secretari honorari de la reina (Imbert, 1952: 103).

Padres y la Real familia honraron con su presencia y muy detenido examen, 800 a 1.000 individuos de toda edad y sexo encontra ban su ocupación y sustento». D'altra banda, també apareix anotat en la *Historia Crítica de Cataluña* (Bofarull, 1876-1878, IX: 490) i en els dos textos hagiogràfics sobre Gònima, el manuscrito anónimo *Apuntes de la vida de Dn. Erasmo de Gonima...* escrit probablement l'any 1821 després de la seva mort (Creixell Sala, 2005: 181) i a *Erasmus de Gónima (1746-1821). Apuntes para una biografía y estudio de su época* (Imbert, 1952: 99-100).

⁹³⁴ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A 225, 12/10/1802, p.486.

⁹³⁵ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A 225, 15/11/1802, p.614.

⁹³⁶ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A 225, 15/11/1802, p.614.

⁹³⁷ ACA, *Diversorum*, 1804, Fol. 363.

Una qüestió interessant respecte a la visita foren els temes de conversa que transcendiren les portes de la fàbrica, o bé van ser simples rumors i suposicions que es van perpetuar amb el temps. El cas és que, reals o no, aquests comentaris reflecteixen els assumptes pendents a l'època respecte a la indústria i al comerç i a la seva relació amb la monarquia. Carrera Pujal afegí algunes informacions al relat de la visita reial com per exemple que durant la conversa, la reina preguntà a Gònima si venien molts teixits i ell respongué que no, degut al contraban amb Amèrica. La reina aleshores cridà l'atenció del rei per tal que ho tingués present (Carrera, 1951: 136). Aquesta qüestió era una de les seves principals preocupacions i no és estrany que aprofités per esmentar-ho en una ocasió com aquella, ja que a través del seu càrrec com director de la Companyia de Filats i bon coneixedor de la indústria cotonera catalana, havia intentat influir en la política econòmica de la monarquia mitjançant informes i peticions que la Companyia dirigia a Madrid sol·licitant mesures proteccionistes que afavorissin la indústria i el comerç català i que signaven habitualment Gònima, Rull, Canaleta o Clarós, és a dir, alguns dels fabricants més importants del país. A conseqüència de la conversa i de l'ambient de malestar general que aquesta situació estava generant entre els industrials, el secretari d'Hisenda dictà una Reial Ordre referent a la lliure introducció del cotó en branca procedent d'Amèrica i altres possessions (Imbert, 1952: 103). En un moment en què la burgesia guanyava terreny davant la noblesa barcelonina, lluny de la cort, el conflicte social respecte al seu prestigi i posició es féu palès encara més en la ostentació i en l'intent de guanyar el favor de los monarques, fet que es va fer efectiu en la visita reial de 1802, que evidenciava el pacte entre la monarquia i la burgesa, especialment amb l'entrada triomfal dels reis a la ciutat i amb altres fets com la visita a la fàbrica de Gònima, com un acostament a les indústries barcelonines, ja que podem afirmar que possiblement el seu negoci era el més important de la ciutat. La presència dels monarques constituí simbòlicament l'establiment de Gònima com fàbrica o manufactura reial⁹³⁸.

⁹³⁸ Segons Rosa María Martín, habitualment les Fàbriques Reials eren creades per la Cort com a tals, encara que

En el cas de Gònima, observem una ininterrompuda relació amb la cort, especialment arran de la concessió del títol nobiliari el 1791. Bona mostra d'aquesta relació és el permís que obtingué per construir un campanar a la seva fàbrica l'any 1798, l'únic en una casa particular de tota la ciutat⁹³⁹; a més de gaudir del privilegio de "paseo real", és a dir, poder mostrar las cadenes a l'entrada de la seva residència, com a testimoni d'haver rebut la visita de Carles IV o de la instal·lació d'un placa commemorativa l'any 1804⁹⁴⁰. Resulta evident que la consideració social d'Erasme de Gònima augmentà en diversos moments de la seva vida i carrera professional, malgrat que de forma determinant després de la visita reial. Segons Pérez Samper, resultava lògic que els monarques visitessin la manufactura del fabricant més destacat de la indústria més important de la ciutat (Pérez Samper, 1973: 162) i contextualitza la conversa entre Gònima i la reina. Les manufactures de cotó aparegueren sense agremiar-se i gairebé amb total llibertat, creixent a un ritme trepidant, fet que de seguida generà conflictes per la saturació del mercat i les primeres crisis per l'entrada de productes estrangers. Tot i l'estricta regulació existent, el contraban era habitual, degut al mal funcionament de les duanes, a més de les crisis comercials causades per conflictes polítics i bèl·lics que afectaven el comerç exterior. La situació s'agreuja amb el canvi de segle, amb la pèrdua del mercat americà pel gran contraban de teixits estrangers, especialment anglesos que entraven a Amèrica i a la creació de fàbriques d'indianes en els virregnats (Pérez Samper, 1973: 163). Precisament, durant aquesta estada de la cort a Barcelona es publicà una Reial Cèdula (*Diario de Barcelona*, 1-2/11/1802: 1341-1346) amb mesures que protegien el comerç com la prohibició de l'entrada de cotó filat estranger i de tota classe de manufactures de cotó, malgrat que es continuaren incomplint en molts casos. Aquesta Reial Cèdula va aparèixer com a resposta a la insistència

en ocasions aquesta distinció o consideració es concedí a aquelles fàbriques que, per la qualitat i importància de la seva producció podien merèixer-la; aquest segon, seria el cas de la manufactura d'Erasme de Gònima (Juncosa, 2008). A més, probablement allà es deurién elaborar indianes amb estampats de paisatges, més sofisticades de l'habitual, per a la cort, tal i com feia Oberkampf per a la cort de Versalles, malgrat que no se n'hagin conservat mostres (Fontanals, 2011: 235).

⁹³⁹ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A 226, 16/03/1798, p.180-181.

⁹⁴⁰ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A228, 21/04/1804, p.370-372.

dels fabricants durant la visita reial a la Junta de Comerç, de la qual no es conserva documentació en el fons de la Junta. Se'n té constància per un documento de 1804 en què s'indica que els fabricants van presentar un memorial amb tres súplices: en primer lloc, prohibir la reexportació de teles decomissades; en segon lloc, endurir les prohibicions d'introduir gèneres estrangers a les colònies americanes; i per últim, crear lleis més eficaces per al tancament de les noves indústries de teixits i pintats a les colònies (Pérez Samper, 1973: 164). Es tracta d'una anècdota important, ja que les mesures preses, no van ser prou efectives, malgrat que l'any 1803 s'ordenà el tancament de las fàbriques cotoneres d'Amèrica, en el memorial de 1804 es continua reclamant proteccionisme, repressió del contraban i reserva del mercat americà.

Ca l'Erasme (1780-1797)

L'extens patrimoni de Gònima estava conformat, entre d'altres, pel seu complex fabril, la seva flota comercial, la torre d'estiueig a Sant Feliu del Llobregat o la seva vivenda, encara conservada, al carrer del Carme 106, anomenada popularment Ca l'Erasme. Es tracta d'una casa gran, construïda al 1788, de la qual no se'n coneix l'artífex, malgrat que Manuel Arranz creu que podria tractar-se d'un altre projecte del mestre d'obres municipal del moment, Josep Mas i Dordal, donat que es poden veure similituds en balcons i el tractament dels plens de la façana respecte al palau Moja, obra d'aquest mestre. El conjunt estava format per dos cossos amb escala de veïns cadascun i pati central propi, construïts en diversos períodes –com es pot veure en els projectes d'Obreria-, amb la vivenda de Gònima en el cos més proper a la plaça del Pedró. Aquest, constava de planta baixa i tres pisos, amb una façana molt austera i de tipus classicista on s'observen llindes i brancals de pedra. L'edifici, que continua en mans de la família Janer, descendents de Gònima, es troba actualment en un estat de conservació molt precari, tal i com es pot observar només en la façana⁹⁴¹. Pel que fa a l'interior⁹⁴², el pati es

⁹⁴¹ Malgrat estar catalogat en el Catàleg de Patrimoni de l'Ajuntament de Barcelona amb un nivell de protecció B (Bé Cultural d'Interès Local), aquesta protecció no s'està aplicant actualment, així com les directrius que cal

caracteritza per una escala sota pòrtic rampant, arcs escarsers i baranes de ferro forjat amb decoracions que representen el nom del propietari. També s'hi pot observar una placa de marbre, record de la visita dels reis Carles IV i Maria Lluïsa de Parma a Barcelona el 3 de novembre de 1802.

Com dèiem, en la planta noble es troba un espai no habitat actualment que correspon al saló principal de la vivenda, decorat amb un programa pictòric considerat Col·lecció de Béns Immobles amb un nivell A de protecció, qualificació que suposa un manteniment integral de les mateixes. Es tracta d'un conjunt de 14,60x5,80x5'70 metres format per diverses pintures al tremp encolades als murs i una pintura al fresc de gran format al sostre, a més d'elements decoratius i medallons en relleus daurats⁹⁴³. Les pintures dels murs, inserides com *quadri riportatti* emmarcades per sanefes romboïdals i altres elements decoratius com medallons en la part superior, representen escenes de tema bíblic, més concretament sobre la història de David, segons Samuel. Deu de les escenes mesuren aproximadament 4,20x2,60 m. amb els

seguir per a la seva conservació. Per exemple, pel que fa a la façana, s'indica que per a la seva restauració cal eliminar elements superposats no originals com tendals rètols i altres elements que no s'ajustin a la normativa (estenedors, caixes de persiana vistes o instal·lacions diverses); d'altra banda cal mantenir els elements originals i recuperar els que es trobin en situació de risc de desaparèixer com lloses de balcons, baranes, revestiments de pedra o elements ornamentals. Cal remetre's al Pla de Color de Barcelona o realitzar un estudi cromàtic per tal de pintar superfícies i façana, així com mantenir els tancaments originals de la planta baixa i adoptar els més neutres per la resta de la façana. La majoria d'aquestes mesures no s'estan complint en l'actualitat.

⁹⁴² Respecte als espais interiors, la situació és la mateixa: s'indica que cal mantenir la volumetria original del pati, fet que sí s'ha conservat, tot i el mal estat del mateix, tant per l'ús dels veïns com de la manca de manteniment i cura regular de l'edifici. S'afegeix en les directrius de conservació de l'edifici que cal mantenir els elements ornamentals originals, a més dels espais comuns de l'edifici (vestíbul, escala noble i altres escales) i la distribució i decoració de la planta noble, especialment del gran saló i les pintures que el decoren. Avui, l'edifici es troba compartimentat en diverses vivendes en règim de lloguer, excepte gran part de la planta noble. No existeix un control exhaustiu per part de la propietat ni de les autoritats de les reformes que es puguin realitzar dins de l'edifici, de manera que creiem que alguns espais han estat renovats i per tant podrien haver perdut el seu ambient i decoració originals, tal i com ja ha succeït en diverses reformes com les de l'any 1821 de Narcís Bosch i Espinós o entre 1847 i 1865 les de Joan Soler i Mestres.

⁹⁴³ En els darrers anys, hem pogut comprovar el mal estat en què es conserven les pintures, amb problemes d'humitat, esclatxes i mal ús de l'espai emprat com a magatzem o traster amb objectes de diversos tipus recolzats directament sobre les parets, i per tant, sobre les mateixes teles pintades. Durant el procés de declaració del conjunt com BCIN, el Centre Català de Restauració de Béns Mobles (CCRMB) va indicar en el seu informe d'inspecció del 7 d'abril de 1994 que el seu estat de conservació era aleshores "Regular".

temes següents: Unció reial de David (Història de David, 1 Sa 16,13); Mort de Goliat (Història de David, 1 Sa 17, 50-51); Saül intenta assassinar David (Història de David, 1 Sa 18,10-11); David ofereix la victòria al Rei (Història de David, 1 Sa 18, 27); Noces de David amb Nicol (Història de David, 1 Sa 18,27); David i Aquimelec (Història de David, 1 Sa 21, 9); David i Abigail (Història de David, 1 Sa 25, 32); David es nega a assassinar Saül (Història de David, 1 Sa 26,10); Oferiment de la corona a David (Història de David, 2 Sa 1,10); David puja a la muntanya de les oliveres (Història de David, 2 Sa 15,30). L'onzena escena, de grans dimensions, mesura 4,20x5x80 m. i representa la Mort d'Absalom (Història de David, 2 Sa 18,9). Al sostre trobem una pintura de gran format al fresc amb una representació del carro de l'Aurora (14,60x5,80 m.). Respecte a la seva estètica, Raimon Casellas es va sorprendre que les pintures “Representan la historia de David, ofreciendo la curiosa particularidad de que la indumentaria, el mobiliario y accesorios son enteramente romanos, tal como se entendia la arqueología romana en aquellos días del siglo pasado”⁹⁴⁴. Damunt les set obertures del saló s'observen les efígies dels Reis de Judea, com Salomó, Roboam, Abiam, Usa, Josefat, Joram i Atalia amb diverses decoracions i inscripcions honorífiques. Per últim, en tot el saló, especialment en escòcies i angles, trobem grotescs, al·legories de les arts i les ciències i les efígies de quatre personatges masculins.



Escena de la història del rei David pintada per Marià Illa al saló gran de Ca l'Erasme.

Aquestes pintures han estat habitualment atribuïdes al pintor occità Josep Flaugier (Martigues 1757-Barcelona 1813) però també a Marià Illa (València c.1750-Barcelona 1807),

⁹⁴⁴ BNC, Fons Raimon Casellas, Ms 5240 / 46 [Document 4].

tal i com ja indicava Mainar, malgrat que ja opinava que probablement el conjunt era obra de dos artistes diferents. Possiblement Illa havia pintat les teles dels paraments mentre que Flaugier seria l'autor del sostre. Argumentava que els grotescos que es poden veure en el saló són aplicats sovint per Flaugier i l'únic cas que es troba dins la ciutat de Barcelona són les pilastres angulars de Ca l'Erasme . Alcolea recull aquesta doble atribució, sense concretar res més, però afegeix que aquest sostre representa Apolo y les Muses, copiant directament el conjunt realitzat per Guido Reni al palau Rospigliosi a Roma . Coneixem la relació d'ambdós pintors amb Gònima per altres motius, ja que Illa s'encarregà de la decoració de la façana de Ca l'Erasme amb pintures sobre tela amb motiu de la beatificació de sant Josep Oriol, mentre que es conserva documentació tant d'aquest encàrrec com de diverses teles que Flaugier va pintar pel fabricant. D'altra banda, Mainar també afirmava que el sostre amb el carro de l'Aurora semblava pintat per la mateixa mà que els vint quadres en grisalla que representaven la història de Josep a la torre d'Erasme de Gònima a Sant Feliu de Llobregat i afegeix que és possible que sigui obra de Marià Illa. Malgrat aquestes opinions, actualment se sap que l'autor de les pintures de la història de Josep són obra d'Antoni Feu, tal com indiquen documents conservats al Fons Gònima amb diverses intervencions entre maig i agost de 1791 i posteriorment al juliol de 1796. Potser caldria contemplar també la possibilitat que una de les diverses mans que participaren en la decoració del saló, fossin les d'Antoni Feu. Creixell i Sala també presenten al problema de l'atribució, tot i que donen gairebé per descartat Flaugier, amb l'argument que en la documentació només apareix el nom del pintor en un rebut de 1813 signat per Manuela Flaugier en el qual afirmava rebre 240 lliures com a pagament per dos quadres . Opinen que el fet que es tingui constància de diverses intervencions d'Illa durant diversos anys (1792, 1795 i 1805) fa pensar que potser sigui l'autor de les pintures del saló. Citen l'exemple del rebut de 1795 en què Illa afirma que va pintar «els arrimaderos y ystoria de l'home felis pintats al oli absos adornos de baixos relleus y flos acoloridas [...] y las dos medallas al oli de Judich y Jal y unas quantas figuras pintadas sobre paper dels fusallés de Bna.» . Francesc Quílez descarta la possibilitat que Flaugier les pintés per les evidents

divergències amb l'obra d'aquest pintor a nivell estilístic , trobant més similituds amb l'obra d'Illa.

Després de repassar la documentació relativa als artistes del Fons Gònima, creiem que l'autoria d'Illa es confirma, tal com sospitaven els investigadors esmentats. Els dos rebuts anteriors, de 1795 i 1805 signats pel pintor valencià, es refereixen al saló i es descriuen les pintures com escenes relatives a la “ystoria de l'home felis”. Cal tenir en compte que aquest programa iconogràfic se centra en la història de David, qui possiblement fos conegut popularment amb aquest sobrenom. Recolzen aquest argument alguns dels passatges més cèlebres de la història de David. En primer lloc, el passatge de la dansa del rei:

Van fer saber al rei David que el Senyor , gràcies a l'arca de Déu, havia beneït la família d'Obed-Edom i tots els seus béns. Llavors David va traslladar l'arca de Déu de la casa d'Obed-Edom a la ciutat de David, enmig d'una gran festa. Quan els portants de l'arca del Senyor hagueren fet sis passes, David va sacrificar un toro i un moltó. David, vestit només amb una túnica de lli, saltava amb totes les seves forces davant el Senyor. Ell i tota la gent d'Israel acompanyaven l'arca del Senyor enmig d'aclamacions i al so dels corns. Quan l'arca del Senyor entrava a la ciutat de David, Mical, filla de Saül, s'ho mirava des de la finestra i, en veure el rei David saltant i ballant davant el Senyor, el menyspreà dins el seu cor.

(Segon llibre de Samuel, 6, 12-16).

Podem aportar altres exemples on es ressalta aquest caràcter del rei David mitjançant els Salms que s'han atribuït al mateix rei.

Salm 1, Miktam. De David.

Guardeu-me, Déu meu, en vós trobo refugi.

2 Jo dic a Jahvè: «Sou el meu Senyor,
ningú com vós no em fa feliç.

Salm 6, La joia que m'heu posat al cor
és més gran que la que ells tenen
quan ha estat bona la collita
de blat i de vi.
M'adormo en pau,
així que em fico al llit,
i em sento segur,
només en vós, Jahvè.

Salm 32 (31): Felicitat del pecador que Déu perdona
1 De David. Maskil.
Feliç el qui ha estat absolt de la falta
i ha vist sepultat, el seu pecat.
2 Feliç l'home a qui Jahvè no té en compte la culpa,
i ja no manté l'engany dintre seu.

Observem com en els Salms de David, després d'un període de retir i reflexió, el rei manifesta constantment trobar la felicitat i la joia en el seu interior, i no pas en les circumstàncies externes; busca el benestar en el més profund i tot el condueix a Jahvè. Creiem que totes aquestes cites podrien indicar que el rei David era conegut popularment com "l'home feliç", fet que ens permetria confirmar que el rebut es refereix a les pintures de les parets del saló. Per tant, una correcta lectura iconogràfica del programa ens permet rellegir la documentació i justificar una atribució, confirmar una autoria i datar el conjunt.

Pel que fa al tema de les pintures, creiem que la història del rei David manté una estreta relació amb la pròpia biografia de Gònima. Possiblement, s'identifiqués amb un personatge que, essent un pastor arriba a esdevenir rei, mentre que ell mateix va passar de ser el fill d'un sastre emigrat a la ciutat a ser el fabricant i comerciant d'indianes més important del seu moment. Relacionant-se amb aquesta història, Gònima busca la legitimació social, de la mateixa manera que altres *parvenus* fan propaganda per justificar el seu ascens social i les seves motivacions i actuacions. Aquest no és l'únic cas en què Gònima cerca històries bíbliques similars per legitimar-se, tal i com observem en el programa pictòric de la casa de

Sant Feliu del Llobregat amb la història de Josep, un altre personatge d'origen humil, venut pels seus germans, però que esdevé un home de gran poder com a mà dreta del faraó.

Degut al precari estat de conservació de les pintures, especialment per la manca de cura per



Sostre del gran saló de Ca l'Erasme amb una representació del Carro de l'Aurora. En la imatge s'observa el seu mal estat de conservació (*Catalunya a l'època...* 1991).

part de la propietat i pel mal ús que es fa de l'espai del saló, creiem que és necessari donar a conèixer aquest programa iconogràfic i el seu valor com a tal, però també per ser propietat de Gònima i per l'estreta relació que s'estableix entre la iconografia i la seva biografia. D'altra banda, ja hem apuntat el mal estat d'altres espais de l'edifici, alguns dels quals podrien haver desaparegut, com podria ser el cas d'un sostre d'una estança propera al saló principal de la qual Josep Mainar en publicava una fotografia .

Relació de Gònima amb altres artistes

Raimon Casellas⁹⁴⁵ descriu al saló del piano de Ca l'Erasme, quatre quadres de Flaugier representant Judit i Holofernes, Samsó i Dalila, el Sacrifici d'Abraham i la casta Susanna i els vells, els quals li recorden a les pintures de la història de Prometeu de la casa Miró de Reus⁹⁴⁶. Creiem que la pintura relativa al Sacrifici d'Abraham que descriu el crític ha sortit a la llum darrerament i es tracta del *Sacrifici d'Isaac* que el 9 de juliol de 2015 va ser subhastada per Setdart Subhastes amb el número de lot 35072922 i rematada per 2.200 euros⁹⁴⁷. Es tracta d'un oli sobre llenç de 145x107 cm. sense signatura.

En el sostre del menjador de la casa reconeix una composició de Flaugier amb una representació de l'Olimp i que Casellas considerà la millor obra del pintor. En l'escena apareixien Júpiter, Minerva i Venus, i Mercuri i Mart en una composició triangular⁹⁴⁸. D'altra banda, es conserva un rebut de Manuela Flaugier, vídua del pintor, qui l'any 1813 reclamà el pagament de 240 lliures per dos quadres⁹⁴⁹. Un altre rebut de 1808 de Bonaventura Planella, documenta els treballs que aquest pintor va realitzar a la casa de Gònima a la plaça de Santa Anna⁹⁵⁰ per 1.160 lliures⁹⁵¹. Marià Illa presentà un compte l'any 1806 per un biombo per posar davant l'escalfapanxes, per adobar el que estava esborrat de les pintures del menjador i per adobar els fragments espatllats dels arrambadors de la “ystoria del hombre felis” per 22 duros⁹⁵². Aquesta qüestió ens fa pensar que Gònima demanà a Illa, no només alguns encàrrecs nous i d'importància com veurem a continuació, sinó que el va portar per restaurar

⁹⁴⁵ Casellas ja havia atribuït en les seves notes les pintures del Saló principal de la Casa Gònima amb la història de David a Marià Illa: “Según la tradición conservada en familia Erasmo, las pinturas del gran salón de Estado de aquella casa son debidas al pincel de Illa”, BNC, Fons Casellas, Ms 5240 / 46 [Document 4].

⁹⁴⁶ BNC, Fons Raimon Casellas, Ms. 5241/28.

⁹⁴⁷ Agraïm a Sebastià Sánchez Sauleda haver-nos posat en coneixement d'aquesta subhasta.

⁹⁴⁸ BNC, Fons Raimon Casellas, Ms. 5241/28.

⁹⁴⁹ BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/2.

⁹⁵⁰ Casa que Gònima construí al final de la seva vida com a luxosa residència per al seu nét i hereu Erasme de Janer (Fontanals 2011:223)

⁹⁵¹ BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/2.

⁹⁵² BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/3.

les pintures del saló principal, que segons les nostres investigacions va realitzar ell mateix. En aquests comptes es reflecteix també la restauració de les pintures del menjador, fet que ens porta a pensar que la identificació de Casellas pot ser incorrecta i que l'autoria de les pintures del menjador també pertanyia a Marià Illa. Altres documents recolzarien aquesta teoria, en primer lloc per l'existència d'un rebut de 1.000 lliures que no especifica cap concepte, cobrat en 6 de novembre de 1792; cal tenir en compte que la quantitat cobrada és molt important per a un pintor de l'època i probablement hauria de correspondre a molts treballs –que en aquest cas no s'especificarien- o a un conjunt. En segon lloc, uns altres comptes, en aquest cas de 1795, per pintar “uns arrimaderos del hombre felis pintats al oli ab sos adornos de baixos relleus y flors acoloridas ynport 385 lliures. Per ayudarme a tirar rallas y alguns adornos ynport dels olis culos y treball de preparar les telas 54 lliures. Per pintar los adornos dels nois y algun baixrelleu de las Cuatre Caxas de las mamparas y acabar de Concluir la pesa del pasadis los soculs de tots los arrimaderos estrado y demes y las dos medallas a l'oli de Judich (sic) y Jael y unas quantas figuras pintadas sobre paper dels fusalles de Bna ynport 56 lliures”⁹⁵³. El total del compte ascendia a 495 lliures, una altra quantitat considerable per als treballs d'un pintor. Per últim, un altre compte de 1805 de 105 duros exposa els treballs realitzats per Illa: “1º dos liensos al oli que representan dos pasos del hombre felis [?] adornos y retocar lo restan que era malmes de dits arrimaderos. 2º pintar tots los adornos arabescos dels pededestrals (sic) del Salo y retocar tot lo demes que era malmes. 3ºcompondrer las esquerdas y retocar lotech pintar lo que era malmes y retocar lo restant del menjador. 4º pintar la tapa de la ximinea del menjado que representa un bulcano y pintar Cuatre Caxas de dos mamparas”⁹⁵⁴. Per una banda és interessant destacar la pintura de la xemeneia amb una imatge de Vulcà d'acord amb la iconografia de la sala amb els déus de l'Olimp creant una coherència amb el programa i en segon lloc, ens plantejem la possibilitat que els pintors que havien realitzat grans conjunts pictòrics com és el cas d'Illa en el saló i altres intervencions i

⁹⁵³ BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/2.

⁹⁵⁴ BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/3.

espais de les cases de Gònima, estiguessin subjectes a una espècie de manteniment de les pintures sempre que fos possible, ja que en reiterades ocasions Illa restaura les seves pintures i repara els desperfectes pocs anys després. Aquest pintor, també s'encarregà posteriorment de la decoració de la casa de la plaça Santa Anna per a la beatificació de Sant Josep Oriol i presentà els comptes de la feina realitzada l'1 d'abril de 1808. La decoració consistia en nou escenes de la vida del beat en baixos relleus i sis estàtues que al·ludien a les seves Virtuts per 135 duros.

Per últim, cal fer referència als treballs d'Antoni Feu, un pintor desconegut i caigut en l'oblit, malgrat que per les seves esporàdiques aparicions en la documentació de l'època sembla va desenvolupar un notable rol en la pintura barcelonina de finals del segle XVIII, també referent a les pintures murals tot i la falta d'atribucions al pintor. Antoni Feu Palau, probablement fill del també pintor Joaquim Feu –cònsol primer del Col·legi de Pintors-, fou batejat l'1 de novembre de 1740; apareix com a testimoni a les actes del Col·legi el 19 de febrer de 1764 i ingressà en ell el 18 de juliol de 1781 apadrinat per Josep Vinyals amb un quadre de l'Anunciació. L'any 1782 va declarar haver liquidat tots els seus tractes i companyies amb Josep Vinyals (Alcolea 1959:68), qui molt probablement fou el seu mestre. Se'l considerava pintor d'escenografies ja que es té constància documental que va treballar juntament amb Gabriel Planella, Pere Bofill i Francesc Planas en diversos treballs pictòrics que realitzaren a les ordres de Francesc Xuriach per a l'òpera d'Alfieri *Giulio Sabino*, que s'estrenà el 4 de novembre de 1783 al Teatre de la Santa Creu⁹⁵⁵. El 10 de setembre de 1787 va cobrar per les feines realitzades a casa del cerer Miquel Valldejuli, sota les ordres de Deodat Casanovas com a contractista. Se sap d'ell a més que l'any 1797 sol·licità una plaça de Tinent de Director a l'Escola Gratuïta de Dibuix en el ball de càrrecs produït per la mort sobtada de Pasqual Pere Moles i que no se li va concedir⁹⁵⁶. Se'l situa a més residint al carrer del Carme el 1787, a la

⁹⁵⁵ AHCB, Caixes del Teatre, Pintors (Citat per Alcolea 1959:146)

⁹⁵⁶ BNC, AJC, Llibre d'Acords, 1797, fol. 302.

plaça Cucurulla número 3 entre 1799 i 1801(Ràfols 1951 II:428) i al carrer de la Palla, en el segon pis de la casa de l'impressor Francisco Surià entre 1802 i 1808 (Alcolea 1959: 69).



Fotografia del programa pictòric de la Història de Josep que Antoni Feu pintà a la casa de Gònima a Sant Feliu del Llobregat (Imbert 1955).

Com hem esmentat anteriorment, Antoni Feu va decorar el saló central de la casa de Gònima a Sant Feliu de Llobregat, de 22 x 6 metres i uns 4 metres d'alçada, amb balcons en cadascun dels seus extrems que corresponien a la façana principal i a una de les

galeries o terrasses. Amb tres portes que a cadascun dels costats del saló, donaven pas a les habitacions i al menjador. Les parets estaven decorades amb pintures en grisalla que en 20 quadres desenvolupaven la història de Josep venut pels seus germans. Segons Imbert, sembla que Feu s'inspirà en uns gravats que apareixen en una Bíblia del segle XVI editada a Lió (Imbert 1952:65-66). A la casa hi havia també una capella pública, oberta al 1796, amb un retaule major conformat per una pintura a l'oli de grans dimensions que representava la Immaculada, però no s'especifica l'autor. Val a dir que la conservació de diversos comptes del pintor a Gònima, aclareixen la seva tasca en la decoració mural de la casa de Sant Feliu. En primer lloc, un compte que recull les feines realitzades pel pintor de maig a octubre de 1791:

“Per haver pintat en la Sala gran de dita casa la Historia del casto Joseph ab sos corresponents adornos val 600 lliures.

Per lo pintat del Quarto alcoba y requarto de dormir dit Sor 85 lliures.

Per lo Pintat del quarto del mitg ô passadis ala Galaria 45 lliures

Per lo Pintat del Quarto y alcoba y quartet de mi Sa Pubilla 85 lliures

Per lo pintat del quarto al frente del de dita Sra 85 lliures

Per lo pintat del recibidor 40 lliures

Per lo respats a la paret de fora de tota dita casa 250 lliures

Per lo menjador 45 lliures

Per tot lo ques pitá per la funcio de la y Nit de Sn Llorens 15 lliures

Salvo error 1250 lliures”

També es conserva un rebut del 12 d’abril de 1796 de 300 lliures en què no s’especifica ni els treballs realitzats ni l’indret, malgrat que el document està signat a Barcelona⁹⁵⁷. Probablement es tracti del pagament a compte que apareix en el compte del 17 de juliol de 1796 que ascendeix a un total de 750 lliures de les quals ja n’havia rebut 300 que són descomptades. Els treballs que s’hi relacionen són els següents:

“Per una copia del escut de armas del Sr Dn Domingo⁹⁵⁸

Per compondrer la pesa del cap de escala y feri uns països com y tamve a cordar sas portas

Pintar la pesa de lanta sala primer uns bustos y bui uns països ap sos adornos com tambe sas portas

Pintar altre pesa del escalfapanxas uns cuadros que representan barias novellas ap sos adornos sas portas y mamparas

Per pintar alttra pesa ap los mateixos asuntos o novellas adornos de gregas y arabescos com tamve sas portas

Per pintar lo Etudi del dir Sr Dn Erasma uns països que representan las quatra estacions del añ adornats de barios fullatgas y gregas com y tambe sas portas

Pintar un cuarto de pla fons per las señoretas

Per lores patat [reparat?] de la torra y tambe lo remendo que se feu lo añ pasat en Casa de dit Sr”⁹⁵⁹.

III.2.4. La Casa Ribera (1793)

Un altra exemple destacat és la decoració de la Casa Ribera, situada al carrer de la Riera de Sant Joan i enderrocada en l’obertura de la Via Laietana⁹⁶⁰. El seu propietari, Joan de Ribera,

⁹⁵⁷ BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/3.

⁹⁵⁸ Domènec o Domingo Janer, comerciant d’Esparreguera i fill d’un metge d’Igualada, marit de Josepa Gònima, única filla d’Erasmè i Ignàsia Coll (Fontanals 2011:222).

⁹⁵⁹ BNC, Fons Gònima, Pintors, dauradors i escultors, 7/3.

⁹⁶⁰ Decoració esmentada per Alcolea (1959 XIV:150) i tractada per Folch i Torres (1913) i més recentment per Figueras (2003) amb documentació conservada a l’ANC Fons Güell-Comillas, n.50, 03.01.01, 03.01.09, 03.02.01, 03.02.03; i ANC Fons Pau Casals, n. 367, 04.01.U i n.128 Correspondència Güell Casals.



Vista general del saló del Vigatà a la Vil·la Pau Casals amb pintures procedents de la Casa Ribera.

fou corredor d'orella –un ofici proper als agents de borsa i comerç- i s'enriquí en aquest moment.

Es tracta d'un programa pintat al tremp sobre tela enganxada a la paret, per Francesc Pla, "el Vigatà", l'any 1793 amb una superfície total d'uns 170m². Està

composat per nou plafons murals de diferents dimensions amb

escenes mitològiques, amors dels déus de l'Olimp segons *Les Metamorfosis* d'Ovidi, més concretament Bacus i Ariadna, Pan i Siringa, Acis i Galatea, Mart i Venus, Mercuri i Venus, Venus i Adonis, Leda i el Cigne, Juno i Júpiter, Apol·lo i Dafne (Figueras 2003:584). En el sostre s'observa una gran al·legoria dedicada al comerç marítim i a la prosperitat econòmica de Barcelona, simbolitzada amb les figures mitològiques de Ceres i Mercuri, molt relacionat amb la font de riquesa i negoci del client. L'escena està representada com si es tractés d'una glòria celestial però de tipus profà. Ceres es presenta com una matrona amb dos *putti* que sostenen el corn de l'abundància amb fulles de vinya, probablement com a referència als vins i aiguardents exportats a Amèrica, principal font d'ingressos de l'economia catalana del moment. Les al·legories relacionades amb Amèrica es presenten amb un feix de fletxes de l'esquena i l'Agricultura que sosté bris de palla amb la falç. Eol contempla l'escena i reté els vents amb cadenes, afavorint el comerç marítim, mentre que Mercuri es recolza en caixes de mercaderies mentre altres vaixells ja han salpat cap a Amèrica. L'escena recorda els gravats amb la mateixa iconografia de Pasqual Pere Moles i pel que fa a la composició, manté la mateixa distribució i perspectiva que el mateix Francesc Pla havia mostrat anteriorment en les escenes marítimes que es conserven al Palau Moja o en el tremp sobre tela que

probablement representa la Història de Josep⁹⁶¹. A l'escena, un àngel amb un caduceu dirigeix un comerç pròsper i un altre juga amb unes balances i un regle mentre al fons s'observen bótes de vi i una representació del port on uns homes carreguen mercaderies (Figueras 2003:603-604). Com és habitual en aquest tipus d'espais, especialment en els salons civils decorats pel pintor, les sobreportes estan ornamentades amb gerres en què es recolzen parelles de figures femenines.

Arran de l'enderrocament de la casa, les pintures van ser adquirides per Eusebi Güell l'any 1901 i posteriorment per Pau Casals al 1934, degut a l'amistat que el músic mantenia amb la família Güell-Comillas, especialment amb Joan Antoni Güell i López (1874-1958). Avui es troben instal·lades en una sala dedicada al Vigatà a la Vil·la Pau Casals a Sant Salvador (El Vendrell, Tarragona), reproduint la distribució originària, malgrat que, com que Casals no comprà tot el conjunt complet, en faltarien alguns plafons (Figueras 2003:584).

III.3. Encàrrecs de l'Església

El Palau Episcopal de Barcelona

Es tracta d'un palau que començà a construir-se al segle XII, recolzat a la cortina de la muralla romana del segle IV, i s'anà modificant al llarg dels segles fins l'actualitat. A partir de les diverses fases constructives, observem els canvis en les manifestacions religioses paral·lelament a la història, la idiosincràsia dels prelats, la preparació dels mestres d'obres i arquitectes, els conflictes amb els poders polítics i econòmics, etc. Cal dir que la seva ubicació original era una altra, fins que l'any 1078 el bisbe Umbert comprà el solar de l'actual emplaçament al carrer del Bisbe, on s'inicià l'edificació a finals del segle XII (Mària Minguell 2009:66). Aquesta construcció coincideix per un període de transformació, creixement de la

⁹⁶¹ Quadre subhastat el 21 d'octubre de 2015 a Balclis (Barcelona) amb número de lot 1185, juntament amb una altra tela, ambdues corresponents a una sèrie fins ara desconeguda relacionada amb l'Antic Testament i que semblen representar alguns episodis de la Història de Josep (111,5x140,5 cm i 111,5x122 cm). <<http://www.balclis.com/es/subastas/20-10-2015/1185-escenas-historicas-o-del-antiguo-testamento-probablemente-la-historia-de-jose>> [14-10-2015].

població i desplegament econòmic de la ciutat. Posteriorment, el bisbe Arnau de Gurb construï la nau perpendicular al segle XIII, durant el regnat de Jaume I. Paulatinament es van anar adquirint cases per ampliar el solar i al segle XIV el bisbe Guillem de Torrelles afegí un segon pis a l'ala de la muralla (Mària Minguell 2009:69). En el segle XVI es tancà el pati i es construïren dues ales durant un nou període d'esplendor degut al comerç pròsper amb Castella. El bisbe Pere Garcia aixecà aquesta fase en estil gòtic amb elements classicistes, segons la documentació, ja que no s'han conseqvat (Mària Minguell 2009:70). Ja al segle XVII es construï el pont entre les dues torres romanes (1614-1690) a la plaça Nova, per a la major majestuositat de l'entrada nord a l'antiga *urbs* i renovar la imatge de l'espai públic, a mode d'escenografia (Mària Minguell 2009:72).

Els Bisbes il·lustrats a Catalunya

Abans de centrar-nos en el propi palau, i com ja hem fet en altres apartats, cal conèixer els mecenes, impulsors i en aquest cas també ideòlegs del conjunt en qüestió. Per aquest motiu començarem introduint-nos en el context i el tarannà dels dos personatges que van dur a terme aquestes reformes. Es tracta d'un molt bon exemple d'aquestes traduccions ideològiques en manifestacions artístiques, en aquest cas comissionades per dos dels prelats més significatius del segle XVIII a Catalunya. Josep Climent i Gabino Valladares són exemples dels reformadors eclesiàstics que habitualment anomenem Bisbes il·lustrats i que es caracteritzaven per les seves idees antijesuítiques, filojansenistes i antiregalistes. Ambdós s'enfrontaren al poder establert quan fou necessari i van combatre la ignorància i la superstició mitjançant l'educació, la fe i la cultura, juntament amb altres mesures de tipus higienista⁹⁶². Tot i que el simple concepte de "Bisbes il·lustrats" desperta una gran controvèrsia (Fontana 1998:112-117), principalment per les diferències de doctrina, caràcter i

⁹⁶² Val la pena destacar la idea de combatre la superstició amb la fe, quan els ideals il·lustrats francesos la consideren l'element principal de la superstició, per la fe en si mateixa o per la seva fàcil confusió amb altres idees allunyades de la raó.

pensament de cada prelat, cal tenir present el panorama social i polític de l'Espanya del moment, així com l'etern debat de l'encaix Església-Il·lustració.

En general, la cultura eclesiàstica del segle XVIII europeu es va moure entre dues línies de pensament, no necessàriament oposades: el regalisme i el jansenisme (Batllori 1971:404). El regalisme⁹⁶³ és una concepció jurídica laica que tracta les relaciones entre el Estado i l'Església, ja que defensa i justifica les Regalies, és a dir, els privilegis dels quals gaudeixen els monarques. Segons el diccionario de la RAE se trata de la “preeminencia, prerrogativa o excepción particular y privativa que en virtud de suprema potestad ejerce un soberano en su reino o Estado”, malgrat que en la segona acepció ja s'indica que també és el “privilegio que la Santa Sede concede a los reyes o soberanos en algún punto relativo a la disciplina de la Iglesia”, és a dir, que suposen una disputa de poder davant la pregunta de si el Papa governa sobre el rei d'Espanya en territoris de l'Estat i, en sentit invers, si el rei d'Espanya governa a Espanya sobre els assumptes relatius a l'Església per estar en el seu territori. Per tant, apareix el dubte entre els bisbes, entre l'aristocràcia eclesial, sobre a qui ha d'obeir l'Església espanyola, encapçalada per ells mateixos.

El jansenisme, d'altra banda, és una concepció particular de l'essència més interna de l'Església, és a dir, defensa els postulats i models d'altres Esglésies, com el Sínode d'Utrecht o el galicanisme, proposant un retorn a l'Església primitiva en què els bisbes són l'autoritat moral i s'identifiquen amb els apòstols i els primers profetes i/o pares de l'Església, és dir, són Episcopalistes. A més, es caracteritza per un fort rigorisme moral i a Espanya són també anticúria romana, és a dir, que defensen el paper dels bisbes davant del monarca però també en la majoria de casos, davant del Papa (Corts 2006:98). Els bisbes es veien a sí mateixos com els hereus dels apòstols, la vertadera Església. El jansenisme es relaciona a Espanya més aviat amb idees preil·lustrades, defensades per Climent, mentre que els bisbes plenament il·lustrats,

⁹⁶³ Ja n'hem fet referència en el Bloc 1.

els seus successors, es consideren parajansenistes⁹⁶⁴ –concepte emprat per Batllori (1992:9) i Ernest Lluch (Bisbes 2000)- introduint certes variacions. En primer lloc, s'acceptava cert regalisme i s'hi posicionaven a favor. Ens referim per exemple a Valladares, Amat o Díaz Valdés entre altres, que es caracteritzen pel seu tomisme puro, el seu rigorisme moral i per la devaluació de la llibertat humana, un element molt allunyat de les llums (Corts 2006:103). Per aquest motiu, com més s'acostaven al jansenisme, més s'allunyaven de la Il·lustració.

Tot i els matisos, tots ells se caracteritzaren per una voluntat de reformisme religiós, cultural i intel·lectual que portà a Barcelona Climent i continuaren els seus successors. Climent fou escollit bisbe de Barcelona l'any 1766, precisament per les seves idees antijesuítiques, radicalment oposades a les del seu successor Ascensio Sales, membre d'aquesta orde. Ja hem vist anteriorment com la influència de la Companyia de Jesús era especialment forta a Barcelona, ja amb el control dels col·legis de la ciutat –Cordelles i Betlem- i la direcció del Seminari supliren la falta d'Universitat a la ciutat, prohibida des de 1717 i fins al 1842. Climent s'oposà als jesuïtes, no per oportunisme com altres van fer, sinó per convicció, ja que el seu rigorisme moral li impedia acceptar allò que considerava una educació moralment massa laxa, centrada en l'individu i elitista per l'exigència d'un alt nivell cultural i intel·lectual mal entès. El bisbe esdevingué aleshores el clergue de major projecció europea entre els defensors del jansenisme i parajansenisme a Espanya, seguidor de les doctrines de l'Abbé Clement, i influí en els joves clergues del seu entorn, com Valladares, Díaz Valdés, Amat o Armanyà, tots ells reformadors i propers a la Il·lustració científista, conretades en mesures en l'àmbit de l'educació i l'higienisme que van tenir un gran impacte social.

Ens ocupem en primer lloc de Josep Climent i Avinent (Castelló de la Plana, 1706-1781), que va ser bisbe de Barcelona entre 1766 y 1775. Fou situat a la seu barcelonina pel monarca, malgrat que el seu caràcter fort i determinat el va portar a enemistar-se amb diversos

⁹⁶⁴ El parajansenisme es caracteritzava per l'oposició a les doctrines i al cristianisme romà de la majoria de jesuïtes; per la valoració de la figura del bisbe; i per l'estudi de l'antiga disciplina eclesiàstica (Batllori 1992:10).

representants de la cort a la ciutat, pel seu antiregalisme i filojansenisme, però sobretot per les seves iniciatives respecte els més desafavorits, especialment en matèria d'educació primària. D'aquesta manera, Climent es guanyà el respecte dels fidels, ja que convertí tots els edificis abandonats per l'expulsió dels Jesuïtes en escoles gratuïtes per als nens més pobres, defensant l'educació i la cultura per a tothom. A més fou l'impulsor del Seminari Conciliar, que exercí de substitut de la universitat prohibida. Amb aquest objectiu encarregà al seu deixeble Fèlix Amat la creació de la Biblioteca del Seminari, la primera pública de la ciutat. També es va fer càrrec de l'ampliació de l'Hospital de la Santa Creu, de la renovació de la presó d'hombres, de la construcció d'un nou hospici i de l'ampliació de la Casa de la Misericòrdia; només esmentat aquestes iniciatives sembla clara el tarannà reformador del bisbe, paral·lel al de l'Estat, tot i que en el seu cas, pensant sempre en aquells que tenen menys oportunitats ni possibilitat d'accedir a certs beneficis socials que no cobrien les iniciatives del govern. Climent també és reconegut per la prohibició d'enterraments en els fossars de les esglésies intramurs l'any 1775, amb la conseqüent creació del Cementeri unitari del Poblenou, adelantant-se al decret de Carlos III sobre aquesta matèria, implantant una mesura higienista de primer ordre.

D'altra banda, es va negar a aplicar el decret reial que obligava a fer els sermons en castellà, idioma que el poble no entenia; tot i això, va entendre que calia que la població el comprenguéssim com a mitjà d'accés a la llengua de cultura i administració per no quedar exclosos de la vida pública i social del país, i per aquest motiu encarregà a l'Acadèmia de les Bones Lletres el primer diccionari català-castellà i al 1770 *Rudimentos de Gramática Castellana* a Salvador Puig, catedràtic de retòrica del seminari. Durant el seu mandat, s'enfrontà també a Ambrosio Fuentes de Villalpando y Abarca de Bolea, Comte de Ricla, capità general de Catalunya entre 1767 i 1772 i principal representant de la cort a Barcelona. La seva enemistat trobà el seu origen en la lluita del bisbe per la reforma dels costums enfront de la vida privada, dissoluta i amoral del comte, qui mantenia una relació amorosa amb l'actriu i cantant veneciana Anna "Nina" o "La Niña" Bergonzi. Climent va voler processar-lo

i envià un informe secret al confessor del rei, però per falta de testimonis només va poder de desterrar la seva amant que sortí de la ciutat el 7 de març de 1769 (Corts 2006:97). Segurament el comte de Ricla esbrinà que l'exili de l'actriu fou per causa del bisbe, fet que amb la insistència del primer perquè s'apliqués a Catalunya la cèdula de quintes i les conseqüències que això va tenir, van portar a la dimissió de Climent. Finalment, fou deposat del seu càrrec, evidentment pel rei i no pel Papa, en un procés que acabà l'any 1775, arran de la famosa revolta popular coneguda com l'Avalot de Quintes de 1773, durant la qual va acollir els homes perseguits per l'exèrcit i intercedí per ells davant del rei. Degut a les pressions que va rebre, presentà la seva renúncia, que no va ser acceptada i se'l convidà a traslladar-se al bisbat de Màlaga, però preferí retirar-se a Castelló.

Climent fou un home recte i de profundes conviccions, convençut que els diners i el patrimoni del bisbat havien d'invertir-se en favor dels més necessitats i posar-lo al servei del poble. Per aquest motiu, només va accedir dur a terme la remodelació del palau Episcopal, quan l'edifici amenaçà ruïna i l'Ajuntament l'obligà a rehabilitar-lo. Per aquest motiu, fou potser l'exemple més clar de bisbe il·lustrat i que mostrà clarament una actitud antirregalista. La seva ideologia es caracteritzà per l'enyorança de l'Església primitiva i la seva voluntat d'allunyar-se del racionalisme, en què va veure una forta càrrega anticristiana, fet que el va convertir-lo en un preilustrat en plena Il·lustració (Corts 2006:83 i 100).

Les reformes del bisbe Climent (1767-1773)

Tot i coincidir com ja hem vist amb un nou període d'esplendor econòmic i comercial de la ciutat, aquest no és el motiu que s'impulsi una reforma en el palau en aquesta ocasió, ja que Climent no desitjava gastar el diners del bisbat en la seva pròpia seu. El procés de renovació s'inicià aquesta vegada per la pressió de l'Ajuntament sobre el bisbe el 1767, degut al mal estat dels murs que tocaven al carrer Diputació –actual carrer del Bisbe- i al carrer de Montjuïc, que sostenien el gran saló i que afectaven les dues ales construïdes en el segle XVI.

“[...]Así la relación del visorio que mandaron hacer los maestros arquitectos y carpintero de la ciudad de que se incluye copia concordada, ha resuelto este cuerpo político exponerlo atentamente a V.S.I. para que en su visita disponga que con la brevedad posible o bien se reedifique dicha parte del edificio o bien se rebaje hasta quedar fuera del peligro que amenaza, en que V.S.I. por beneficio político se interesa tanto, como celoso pastor de sus ovejas y no tiene duda le será muy sensible la más mínima desgracia que pudiera secéder de no acudir al remedio, como igualmente lo fuera de este Ayuntamiento”⁹⁶⁵.

El bisbe va respondre que prendria les mesures oportunes per tal d'evitar qualsevol possible accident⁹⁶⁶ y dictà ordre d'apuntalar la paret del carrer Diputació amb el mur de la capella de Santa Llúcia. Els tècnics que a partir de febrer de 1767 supervisaren l'estat dels murs exteriors del palau, van ser gairebé amb total seguretat, el mestre d'obres Josep Mas⁹⁶⁷ i el mestre fuster Pau Planes⁹⁶⁸. Fou precisament Mas qui projectà el palau cap a la Plaça Nova l'any 1782, com veurem més endavant. Malgrat que Climent estudià amb els experts, probablement amb Mas, la millor manera de realitzar l'obra, sembla que no tenia més intenció que arreglar els desperfectes. Tot i això, el juliol de 1768 les parets apuntalades cediren i es van prendre mesures dràstiques. Només aleshores el bisbe ordenà l'inici de la demolició de la part afectada, les dues ales del segle XVI⁹⁶⁹. En el projecte s'indicava que l'edifici patia de "falta de

⁹⁶⁵ AHCB, *Informes i representació*, 1767, fol. 44, Ajuntament a Climent, 11-02-1767 (transcrit anteriorment per Tort 1978:325).

⁹⁶⁶ AHCB, *Acords*, 1768, fol. 434v., 15-02-1768 i AHCB, *Informes i representació*, 1768, fols. 466-467 (transcrit anteriorment per Tort 1978:325).

⁹⁶⁷ Tot i ostentar ja en aquells anys el càrrec de mestre d'obres municipal, el seu nom només apareix fent referència a l'informe dels perills de ruïna: AHCB, *Acords*, 1767, 11-02-1767 (transcrit anteriorment per Tort 1978:325).

⁹⁶⁸ Segons Tort sembla que també va poder intervenir-hi Pedro de Lonce tal i com apareix en alguns documents, referint-se probablement a l'enginyer militar i director de l'Acadèmia de Matemàtiques de Barcelona Pedro de Lucuze (Tort 1978:325), qui també era un home de confiança de Climent ja que l'any 1771 assessorà el bisbe en el concurs de projectes per al nou altar major de Santa Maria del Mar (Arranz 1991:285; Mària Minguell 2009:74).

⁹⁶⁹ Tal i com opina Arranz, creiem que el mestre d'obres deuria ser Josep Mas, home de confiança de Climent, ja que l'any 1771, durant una visita pastoral del bisbe a Castellar del Vallès, aquest va sol·licitar que Mas examinés el temple parroquial per assegurar-se de la seva solidesa; per tant, ja es deurién conèixer i sembla possible que entressin en contacte per primera vegada arran de la revisió de 1767. Per aquest motiu, pot ser considerat el

aires en verano y sombría o sin sol en el invierno, además de ser muy ruidosa por la proximidad que tiene con la calle que confina”⁹⁷⁰.

Climent controlà les obres personalment fins la seva finalització l'any 1773, procurant complir amb el major estalvi i economia possible, encara que igualment es realitzà una obra de gran magnitud, donat que es van reparar les teulades i els espais del servei sota la coberta, es realitzà una nova majordomia, es reforçaren el saló davant de la secretaria, s'alçà la torre



Façana del carrer del Bisbe del Palau Episcopal, reformada pel bisbe Josep Climent a partir de 1769.

central de la muralla acabada amb un campanari, i es construí una escala que pujava al segon pis; per tota aquesta obra es van gastar 20.385 lliures, una quantitat molt elevada en aquell moment⁹⁷¹. Sobre les reformes, Fèlix Amat, mà drete del bisbe va escriure:

“tan prudente economonía relució con especialidad en las obras de palacio... Estas obras que le costaron un poco más de veinte mil libras, sin duda hubieran importado una tercera parte más a no ser la gran actividad con que se procuraron todos los ahorros posibles, el particular conocimiento que tomaba S.I. en los muchos ratos que quitaba a su paseo y su gran cuidado de que así en lo material de la fábrica como

en los muebles con que se había de adornar la obra nueva, no se pasasen los límites de la precisa decencia” (Amat 1781:61).

mestre d'obres del bisbat, encara que oficialment no existís aquest càrrec, donat que la majoria d'institucions com la intendència, l'Audiència, el Capítol catedralici, etc. tenien el seu home de confiança (Arranz 1991:302).

⁹⁷⁰ ADB, Mensa episcopal, vol. Palau episcopal, tit.2, n.1, A.

⁹⁷¹ Una casa de planta i tres o quatre pisos d'alçada amb capacitat perquè hi visquessin quatre o cinc famílies costava habitualment entre 6.000 i 8.000 lliures (Arranz 1991:304).

Tot i la inversió realitzada, Climent no va tenir la pretensió d'immortalitzar el seu nom en aquestes grans obres materials, ja que considerava que el luxe era vici i els diners de la mitra havien de destinar-se al pobre⁹⁷². A nivell formal i estètic, les reformes de l'edifici no destaquen especialment, ja que a més de ser molt austeres, són eminentment pràctiques i funcionals. Probablement, la façana del carrer del Bisbe és la millor mostra de l'esperit del prelat i d'aquesta reforma, especialment en comparació amb la façana de Valladares. S'ordena en tres franges horitzontals formades per un sòcol de pedra, la planta noble i l'àtic que destaquen per la seva senzillesa i elegància de proporcions i el ple sobre el buit. La porta principal s'emmarca per dues parelles de pilastres jòniques (Mària Minguell 2009:75); sobre el fris es col·locà un escut amb els emblemes episcopals esculpits en pedra, però sense fer referència a Climent, quelcom bastant inaudit ja que no buscava el seu mèrit personal, sinó destacar la institució que representava i el càrrec que ostentava amb la seva simbologia habitual; també es féu referència a la data de construcció, 1769.

Les reformes del bisbe Valladares (1782-1785)

Després de la destitució de Climent al 1775, Gabino Valladares Mesía (Aracena, Huelva 1725 - Barcelona 1794) fou nomenat bisbe de Barcelona fins a la seva mort l'any 1794. Valladares fou més moderat i potser menys valent en les seves decisions; no destacà com a teòleg ni com a canonista, i seguí la línia de la pastoral marcada pel seu predecessor, però a diferència d'aquest, sense entrar en conflicte amb el regalisme dels ministres de Carles III (Batllori 1992). Podem conèixer millor la seva ideologia, la seva idiosincràsia i la seva manera d'enfrontar-se a les obligacions del seu càrrec a través dels seus discursos o de les *Oraciones* que alguns eclesiàstics van fer amb motiu de la seva mort, com veurem a continuació⁹⁷³. En la

⁹⁷² A banda de les despeses del palau, només va invertir 1.000 lliures en la construcció de l'església de la Mercè i 2.000 lliures per a la construcció del cementiri unificat de Barcelona. ADB, *Commune de annis 1772-1775*, fols. 426-428 i 504 (transcrit a Tort 1978:326).

⁹⁷³ Considerem que es tracta d'un personatge cabdal per comprendre el paper d'aquests bisbes i les seves iniciatives a la ciutat i les millores que van representar per la vida quotidiana de gran part de la població. Per aquest motiu, destaquem que, a diferència de Climent que ha estat ben estudiat, Valladares no ha estat objecte

Oración de Pelfort, s'indica que va néixer a Aracena i que ocupà algun càrrec eclesiàstic que no es concreta a Sevilla. Posteriorment, va ser Jutge d'últimes voluntats a Mèxic i Vicari general a Madrid i bisbe de Barcelona entre 1775 i 1794. També s'explica que fou un dels candidats a ocupar l'Arquiebisbat de Tarragona, tot i que finalment fou Francesc Armanyà qui ocupà la mitra l'any 1785 (Pelfort 1794).

En una altra *Oración fúnebre*, aquesta vegada de Joseph Prats, se'l qualificà d'"universal, bueno, afable, caritativo y magnífico, además de un ejemplo para constante imitación" (Prats 1794:6). El text està ple de fórmules recurrents i tòpics, però també ens aporta valuosa informació sobre la seva obra de govern, centrada en la caritat, especialment en el manteniment de centres i hospicis, o en la educació i la moral distreta de la ciutat. Per combatre aquestes lacres socials composà un catecisme per nens i destinà operaris per tal que els ensenyessin a les esglésies i a les fàbriques on treballaven (Valladares 1786)⁹⁷⁴. També disposà noves constitucions al Seminari i aconseguí que els seus estudiants obtinguessin el graduat de la Universitat de Cervera. Segons Prats, Valladares exhortà a través de les seves cartes pastorals a donar a Déu el que és de Déu, signe clar d'episcopalisme⁹⁷⁵; a guardar fidelitat en el Sant Matrimoni y a vestir amb decorum i modèstia en l'Estat Eclesiàstic, com a tres pilars bàsics de la seva ideologia, juntament amb l'educació moral dels infants que no podien assistir a l'escola o la promulgació d'idees clarament episcopalistes i l'enyorament de l'Església primitiva. Malgrat això, no fou un personatge tan polític ni polèmic com el seu predecessor; Valladares fou parajansenista, ja que tot i compartir gran part de les seves idees

de cap estudi en profunditat, que seria de gran interès per historiadors, teòlegs i historiadors de l'art entre altres investigadors.

⁹⁷⁴ Aquesta iniciativa fou idea probablement de Climent, ja que consta que va fer una enquesta a la ciutat per informar-se de la quantitat d'infants que treballaven a les fàbriques i d'aquelles que no rebien educació.

⁹⁷⁵ L'episcopalisme es caracteritzava per ser una radicalització en la reflexió sobre les funcions dels bisbes al voltant d'unes reivindicacions molt concretes: l'exercici del govern "in solidum" de l'Església universal; la consagració dels bisbes sense la confirmació canònica del Papa; la recuperació de les facultats pròpies com per exemple les dispenses matrimonial, etc.; la jurisdicció directa sobre els religiosos; i la convocatòria dels sínodes sense llicència pontifícia (Batllori 1992:11).

amb Climent i seguir la doctrina del jansenisme, s'acostà molt més a la cort, i es va veure obligat mostrar-se més regalista, més aviat per la conveniència d'obtenir el favor del rei, com succeí a altres bisbes del seu entorn, no tan valents ideològicament com Climent, o bé que arran del seu cas havien après la lliçó⁹⁷⁶.

Per altra banda, el bisbe demostrà especial interès en la doctrina sobre el matrimoni, sobre la qual va escriure en diverses ocasions, introduint la idea del respecte al Sant o “Christiano Matrimonio”, diferenciant-lo del que no l'és. Un bon exemple el trobem a *Avisos que sobre el modo con que deben conducirse con los divorciados...* (Valladares 1782), on promulgà clarament què era un *Matrimonio Santo*, enfront dels divorciats, la unió dels quals no era santa perquè o bé se separaven i per tant d'oposaven a allò que Déu havia unit, o bé ja no havia estat santa en origen. A més, afegia els exemples a seguir pels esposos i recomanava les *Instrucciones sobre el Matrimonio* de Climent (1774) i *La Familia regulada* de Arbiol (1746), però sobretot aconsellava la lectura directa de les Sagrades Escripures (Arbiol 1746:19)⁹⁷⁷. Valladares insistia:

“Inspiradles [a vuestros hijos] la verdadera idea de un Matrimonio Christiano, instruyéndoles con las palabras de Tobías: los matrimonios de los hijos de los santos no deben ser como los de aquellas gentes que no conocen a Dios (Tob. 8,5)” (Valladares 1782:12).

I afegia: “muy pocos son los jóvenes, que dirijan antes sus humildes votos al Señor paraque les conceda un dón propiamente suyo, qual lo es una mujer virtuosa y prudente (Proverbios 19,14), y que puedan decir verdaderamente como Tobías: «Tu scis, Domine, quia non luxuria causa conjugem accipio» (Tob. 8,9) Qué raras las esposas que pueden decir como Sara: «Consentí tomar marido con el temor del Señor» (Tob. 3,18)” (Valladares 1782:9).

⁹⁷⁶ En molts casos aquest acostament al regalisme formava part de l'estratègia episcopalista, ja que el poder civil, és a dir la cort i la reforma de l'Estat, esdevingué l'esperança d'obtenir una reforma de l'Església que no els podia venir de Roma (Batllori 1992:18).

⁹⁷⁷ Especialment el capítol 5 de la Carta de Sant Pau als Efesos, el capítol 7 de la Primera Carta als Corintis i la Història de Tobies i Sara, aquesta darrera un relat de fe, amistat, fidelitat a la família i al Matrimoni, respecte als pares i educació als fills. Una història molt divulgada en aquells anys, però estranyament oblidada en l'actualitat.

En un altre fragment, Valladares afegí:

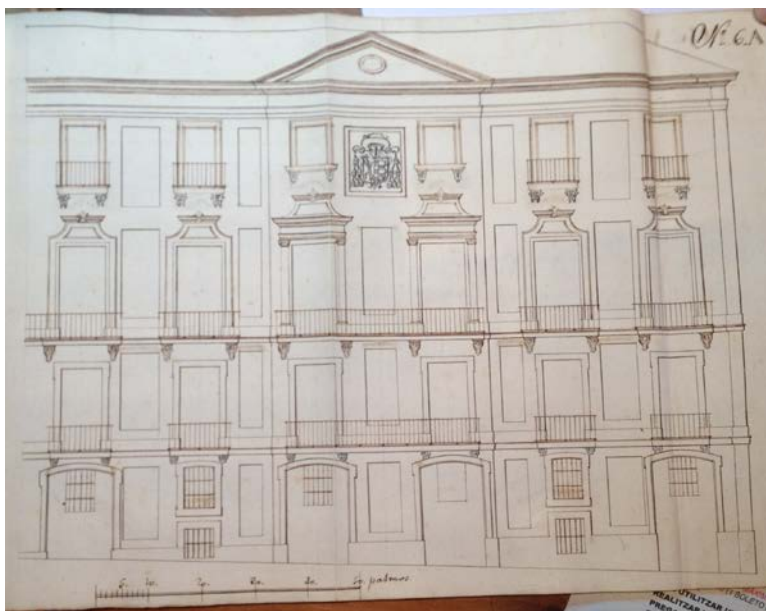
“A unos matrimonios, pues, celebrados con las disposiciones que hemos referido, qué hay que estrañar sucedan las fatales resultas, que motivan los divorcios? Sí, hijos míos: Dios es vengador justísimo de las profanaciones de sus Sacramentos, y si no permite, que los fines reprobados, que tantos llevan al matrimonio, les atraigan la desgracia de los siete esposos de Sara; mas permite para castigarles otras muchas, que suelen hacer sus vidas mas amargas y atribuladas que la muerte misma: Permite que apagados en tales casados los primeros fuegos, que encendió un amor poco casto, nazcan de sus cenizas los odios y las disensiones domesticas: permite que se descubran à pocos dias una oposición y contrariedad de genios, que hacen intolerable la sociedad conyugal: permite que el recuerdo de los pasados desordenes produzca sospechas de los que pueden suceder: permite que una aversion mortal, que poco à poco va arraigandose en los corazones de estos desgraciados, vaya extinguendo aquella aficion y amor santo con que debieran estimarse, tal vez hasta el extremo de que ciertas distracciones criminales profanen la santidad, el honor, y la fidelidad debida al Sacramento: permite, que unos hijos indociles, libertinos y entregados à sus pasiones lleguen à ser la confusion, y muchas veces el oprobio de sus padres; y para omitir otros mil efectos lastimosos, permite, por usar de las palabras del Angel San Rafael, que el demonio ejerza una potestad tiranica sobre estos casados, que en la celebracion de sus matrimonios excluyeron al Señor de si, y de sus entendimientos (Tob. 6,17)” (Valladares 1782:9).

El bisbe no entenia el fracàs matrimonial cristià i posà com exemple Sara, qui va consentir casar-se amb Tobies, acceptant la voluntat dels seus pares, tot i la maledicció que pesava sobre ella. Segons Valladares, els matrimonis celebrats com vincle produït per l'amor carnal i que exclouen Déu, fracassaven. L'assumpte de la protecció dels nens i de la llar, que el prelat convertí en un referent a través dels seus sermons, va ser pintat a la seva residència per Francesc Pla, el Vigatà.

La reforma del palau de Valladares es desenvolupà entre 1782 i 1785, mostra el tarannà d'un personatge de gran compromís social tot i que potser en l'aspecte més personal no fou tan

rigorós ni auster com el seu predecessor i per aquest motiu s'acostà més a la cort i al regalime, además de mostrar-se més hedonista. Va voler construir un cos nou del palau amb una façana a la plaça Nova, que havia de convertir-se en l'eix principal del recinte, on instal·laria les seves dependències amb la voluntat d'ostentar el seu poder. Per aquest motiu, el 1782 adquirí tres cases ubicades a la plaça i el carrer de la Palla, permetent-li ampliar el solar per tal de plasmar l'ambiciós projecte de Josep Mas i Dordal (Mària Minguell 2009:75):

“del Palacio del Sr Bisbe, se hà tirat â terra tot lo que treya â la Plasa nova al Costat de la Capella , y volta de sant Roch. Comprantse la Casa del tunyiner al Cantò de la Plasa nova, y Carrer de la Palla, pasantse â agrandir lo Palacio, per fer lo Salò dels Prelats, quant los tenen de cos present, y la vivenda del Sr Vicari General”⁹⁷⁸.



Plànol de la façana a la Plaça Nova que Josep Mas i Dordal projectà per Valladares (1782-1785) (ADB, Mensa Episcopal).

Triadó (1984:241) interpreta que la adscripció il·lustrada dels bisbes catalans els va portar a una renovació de les seus domiciliars, esglésies, etc., fet que de nou coincideix amb un període de bonança econòmica. Malgrat que generalment s'ha relacionat aquest canvi amb la introducció del neoclassicisme, considerem que realment es tracta d'un barroc molt tardà i

d'esperit classicista, que interpretà els models clàssics, més que reproduir-los, fet que té relació directa amb la formació dels professionals de la construcció que projectaren les obres,

⁹⁷⁸ Baró de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A201, 12/1782, p.241.

tal i com hem vist en el Bloc 1, ja que encara no els podem considerar arquitectes sinó mestres d'obres, donat que no gaudien del reconeixement d'una Acadèmia i havien de titular-se a la Real Academia de San Fernando de Madrid⁹⁷⁹. Creiem que aquestes figures de transició són els vertaders protagonistes d'aquest darrer barroc i el seu solapament amb les seves idees, portant els seus projectes a un altre nivell més enllà de la tradició; per aquest motiu, les darreres afirmacions podrien ser vàlides aplicades a la majoria de cases grans que es construïren a Barcelona en aquells anys i que ens ocupen en aquest capítol, però especialment en aquest cas, donat que els encàrrec religiosos mostren més elements barroquitzants que no pas els civils -més en les esglésies que en els palaus i més en la pintura que en l'arquitectura, en aquest cas concret.

Com ja hem vist, Josep Mas i Dordal va ser el mestre d'obres encarregat també d'aquesta segona reforma, una ampliació de l'edifici que li fou encarregada per ser l'home de confiança del bisbat en aquesta matèria. Mas desenvolupà al llarg de la seva carrera tota mena de projectes, ja fossin d'àmbit urbanístic, públic, religiós o privat. De fet, aquestes reformes es van fer paral·lelament a la construcció del Palau Moja (1774-1786) que van ser realitzades pel mateix equip, dirigit pel mateix Josep Mas, encarregat del disseny de plànols; el constructor, contractista i paleta Pau Mas, germà de l'anterior i mestre d'obres i fontaner municipal; el picapedrer Sebastià Prats; el vidrier Francesc Saladriga; el ferrer Pere Sendil; i el pintor Francesc Pla. Juntament amb Josep Mas, el professional del qual ha transcendit fins avui dia el seu nom és el del pintor Francesc Pla. Tot i aquesta diferenciació, aleshores era considerat un integrant més de l'equip, degut a que els pintors de pintura mural eren també simples decoradors i estaven agremiats al Col·legi de Pintors. Aquest estatus no va variar fins a la desaparició d'aquesta corporació i la professionalització de l'ofici a través del procés cap a la formació acadèmica dels artistes.

⁹⁷⁹ Tot i que la majoria de professionals no ho van fer o no ho van aconseguir.

A l'Arxiu Diocesà de Barcelona es conserven planimetries de l'edifici format per quatre plantes: semisoterrani amb accés a la plaça, primera planta al carrer, segona planta o planta noble amb el saló de gairebé 10 metres d'altura i una tercera (Mària Minguell 2009:76). La distribució del palau s'adapta al l'espai disponible, a les necessitats del servei, la privacitat, la racionalitat i la higiene, combinant grans estances amb espais de pas, ja que Josep Mas es preocupà especialment de mesures higièniques com la ventilació, il·luminació i canalització de l'aigua –la seva especialitat-⁹⁸⁰, complint així amb les comoditats exigides per Valladares, menys auster i més hedonista que Climent.

Aquest confort en l'arquitectura es percep en l'informe del mestre d'obres:



Façana del Palau Episcopal a la Plaça Nova.

“Los referidos dos gabinetes, por la correspondencia de sus aberturas en Mediodía, Poniente y Cierzo y por la elevada situación que tienen, hace pausable vista su dilatación en la Campaña y montes y mucho más desde el paseo que facilitar el grande errado de este mismo piso”⁹⁸¹.

D'altra banda, el sofisticat sistema de subministrament proveïa d'aigua

corrent totes les estances amb un dipòst a la planta baixa amb bombes hidràuliques:

“[...] moviendo su simple máquina sube el agua por una cañería de plomo puesta dentro del muro de la torre a los seis cubos del terrado superior en donde se tiene a mano para las macetas del mismo terrado y también desde los mismos cubos baja otra cañeradel mismo metal que

⁹⁸⁰ Qüestions relacionades amb l'higienisme, una de les novetats aportades i introduïdes en molts aspectes de la vida quotidiana ja al segle XVIII, malgrat que habitualment se situï en èpoques més tardanes.

⁹⁸¹ ADB, Mensa episcopal, vol. Palacio episcopal, tit.2, n.1, A.

da la agua al pequeño surtidor construido en el piso del terrado de enfrente al cuarto principal de S. Illma. Desde donde se disfruta el juego de aguas por sus dos puertas balconeras y también desde su estudio o gabinete y desde el comedor. También de la cañería que sube de las bombas se aprovechan otros dos cubos o tinajas situadas al lado dels Balcón del comedor que mira al Patio interior y sirven de depósito para dos de ellos (mediante otras cañerías de plomo) dar la agua al lavadero de S. Illma. Sito en el pasadizo del lado de su alcoba y últimamente al de la sacristía, cuyas aguas de surtidor y lavamanos se registran o templan en la forma que convenga mediante sus respectivas llaves que dejan manipularse al lado del referido balcón del Comedor facilitando este el paso para su manejo”⁹⁸².

El projecte de Mas incloïa diverses terrasses a l'aire lliure i a diferents alçades per tal d'oferir ventilació i il·luminació a les estances del prelat, afegint jardins i terrasses amb fonts, elements freqüents en les noves cases grans d'aquest període, especialment amb salons que comunicaven directament al jardí, i que per tant s'havien d'eleva fins l'alçada de la planta noble amb un terraplè. El palau deuria causar gran impressió i admiració entre la població, com descriu Prats:

“Pero ¿qué luz tan hermosa
brilla en todas sus limosnas,
y en todas sus obras? No
descubris en ellas la
magnificencia que les da
mayor realce? Ah! ¿Qué es,
A.O. este pasmo,

admiración y asombro de tantos que veo aquí congregados? No es un efecto de aquella magnificencia, esplendor y bizarría que se descuella en todas sus obras? Haced vosotros mismos



Vista general del Saló del Tron del Palau Episcopal (AFB).

⁹⁸² ADB, Mensa episcopal, vol. Palacio episcopal, tit.2, n.1, A.

la prueba. Preguntad á aquel que está tan atónito ¿cual es la causa? He visto, os diré, las obras que hizo el Prelado en su Palacio, ¡pero que magníficas! Sus ornamentos pontificales, ¡pero que ricos! Las dádivas y alhajas que regaló á varias iglesias, ¡pero que preciosas! Que delicadas! Su riqueza asombra: su brillantez embelesa: su esplendor deslumbra” (Prats 1794).

L’obra de fàbrica s’inicià el 16 de juliol de 1782 s’acabà el 19 de febrero de 1785, tot i que la fusteria, tapisseria i vidreria es van concloure al final de l’any. Un cop acabades, Mas va descriure les obres en un informe molt detallat amb plànols i va incloure descripcions de les obres des de 1767⁹⁸³. La façana a la Plaça Nova, acabada a mitjans de l’any 1784, destaca pel seu aspecte sobrie, el seu cos central que sobresurt respecte a la resta i un frontó recte en la part alta. Als laterals, la façana va haver de doblegar-se sobre la torre, on s’ubicà una de les dues tribunes de vidre, mentre que l’altra tribuna se situà simètricament cap al carrer de la Palla, donant ritme equilibri mitjançant portes, finestres i balcons. Els nínxols de la façana es van decorar al juliol de 1784⁹⁸⁴ amb pintures de Francesc Pla, l’aspecte de les quals recorda les del Palau Moja. Els pigments s’han perdut per les inclemències del temps, però encara es conserven algunes marques i incisions, gràcies a la peculiar tècnica de Pla. Avui només resta visible el nínxol del cos central a l’altura de la planta noble, conservat a recer del balcó superior, i que mostra dos petits àngels sostenint els símbols del bisbat⁹⁸⁵, molt similars als de la façana del carrer Portaferrixa del Palau Moja, fets pel mateix Pla. El Baró de Maldà, en el seu dietari *Calaix de Sastre*, féu referència a la seva execució:

⁹⁸³ ADB, Mensa Episcopal, Palau Episcopal, 1785.

⁹⁸⁴ Tal i com indica el Baró de Maldà: “Se van pintant al fresco ab figuras amb estatus escuras fondo de rosa tot aquell pany de paret de la obra del Palacio del Sr. Ilm. que trau à la Plaza Nova”, Baro de Maldà, *Calaix de Sastre*, Ms A202, 27/07/1784, p.138.

⁹⁸⁵ Segons Josep Maria Martí i Bonet, l’arquitecte Josep Maria Botey va fer la restauració de la façana amb les tribunes de fusta l’any 2000 i van aparèixer pintures en els plafons d’aquesta a les quals es va donar una capa de protecció impermeable per poder-les restaurar i potser recuperar en un futur amb millors tècniques i pressupost (López 2010).

“lo 27 de juliol de 1784: se van pintant al fresco ab figuras amb estatuas oscuras fondo color de rosa tot aquell pany de paret de la obra nova del palacio del Sr. Illm. Que trau à la Plaza Nova”⁹⁸⁶.

La façana estava coronada per un penell que representava un àngel de ferro giratori que donava la mà a una criatura i que indicava la direcció del vent amb el dit; el penell fa referència clarament a la història de Tobies i l'Àngel i coneixem la seva existència gràcies al gravat d'Àngel Fatjó (Pi i Margall 1842), ja que es va enretirar a finals del segle XIX a causa de les esquerdes i humitats que originava a la teulada (Garrut 1955:33).



Escena de Tobias i l'àngel de Francesc Pla, el Vigatà.

Pel que fa a les pintures del Palau, totes van ser realitzades per Francesc Pla, el Vigatà (1746-1803) amb un traç vibrant i espontani. L'antic deixeble de Manuel Tramulles i membre del Col·legi de Pintors no va aconseguir formar part de les noves institucions acadèmiques, però tot i això, va obtenir un gran reconocimiento que mesuren mitjançant els nombrosos i importants encàrrecs de clientela privada. El Vigatà pintà totes les estances corresponents a l'ampliació –el Saló, la façana de la Plaça Nova, la teulada, les escales, el terrat del sortidor, tres peces de l'alcova i el quartet, miradors, frisos i mampares de dues habitacions del Provisori i Secretari, el menjador, la Sacristia, el cel de la llibreria i els passadissos pasadizos, gabinets i una habitació del prelat⁹⁸⁷. Pla representà el tema de Tobies i l'Àngel al penell i en un conjunt pictòric, del qual avui només es conserven in situ dues teles; tema que l'any 1783 també havia pintat a la Casa Roca i en les nou escenes del programa mural de la Casa Serra.

⁹⁸⁶ Baro de Maldà, Calaix de Sastre, Ms A202, 27/07/1784, p.138.

⁹⁸⁷ ADB, Mensa Episcopal, Palau Episcopal, n.11, fol.158.

A l'interior, Subirana localitza els sostres dedicats a la Fe il·luminant l'Església a l'antiga capella i l'Al·legoria de la divulgació del coneixement a les quatre parts del món en l'espai que ocupava la biblioteca, així com plafons reubicats en altres parts de l'edifici, com els dos esmentats plafons de la Història de Tobies que decoren avui l'avantsala del saló del Tron, a més de vuit episodis de la història d'Abraham i Isaac ubicats al despatx de l'Arquebisbe (Subirana Rebull 2010:596-597). Destaca especialment el programa iconogràfic del Saló del



Escena de Moisès en el programa pictòric del Vigatà.

Tron, que Fracesc Pla realitzà l'any 1785, en el qual Valladares exposa la seva defensa de l'episcopalisme, ja que tot el programa es dirigeix a la demostració del poder del bisbe i de la seva figura com hereus dels personatges bíblics considerats els primers ministres de l'Església (Subirana Rebull 2010:604). Sobre aquest tema, Pelfort opinà, després d'explicar la Història de Moisès: "lo daban claramente á conocer, quan importante es para el bien de los Pueblos, que el Prelado cumpla con la mayor exactitud la obligación estrechísima de ser medianero entre Dios y los hombres" (Pelfort 1794:20).

El Saló mostra escenes de l'Antic Testament, exclusivament del Pentateuc (Gènesi, Èxodo, Levític, Números, Deuteronomi), de llibres Històrics (Josuè, Jutges, Samuel, Reis) i Sapiencials (Saviesa) que

reforcen la funció del ministeri sacerdotal i el paper fonamental del bisbe, reforçat pels símbols del sostre i les escòcies, especialment l'escut de Valladares en els dintells d'entrada al

saló⁹⁸⁸. Las pintures es disposen en una galeria rectangular de doble altura, amb representacions en grisalla, com si fossin *quadri riportati*⁹⁸⁹ enmarcats amb pilastres jòniques i que combinen tonalitats blanques i verdes sobre fons rosat, distribuïdes uniformement per la *quadratura*⁹⁹⁰.

La majoria de les escenes referents a l'Èxode i la història de Moisès es disposen estratègicament a ambdós costats del tron, de manera que quan el fidel en una audiència se situava davant del bisbe assegut al tron, entengués que es dirigia al successor de Moisès, designat com a intermediari de Déu. En el mur del tron se situaren les escenes de la inauguració del Ministeri sacerdotal d'Aaron (Lv. 9:8-9), representant la potestat santa, i el càstig als qui no van reconèixer la legalitat de Moisès i Aaron (Núm. 16:2-33), representant la potestat del règim. Amb aquests, dos plafons més mostren la benevolença de Jahvè i l'obtenció del seu perdó a través de la intercessió dels seus delegats a la Terra. La resta de les escenes mostren diversos personatges els dos primers guies d'Israel en el seu Èxode: Moisès baixant de la muntanya transfigurat i Josuè parant el sol a la batalla contra els amorreus. En el sostre trobem al·legories de la Religió, la Humilitat, la Saviesa Divina, la Saviesa transmesa a l'home, la Prudència i l'Abundància, juntament amb els emblemes del sacerdoci antics i moderns amb les taules de la llei, els símbols sacerdotals, bisbals i papals. Amb aquest conjunt, sembla evident que Valladares cerca la legitimació del seu poder com a intermediari amb Déu, i que aquest castiga quan no es fa ús d'aquesta intercessió degudament.

⁹⁸⁸ En detalls com aquest es poden apreciar els diferents caràcters d'ambdós bisbes: Climent destacà els símbols del bisbat en les seves reformes i Valladares buscà el seu propi lluïment situant el seu escut en diversos espais de l'ampliació, com el saló.

⁹⁸⁹ Pintures al fresc emmarcades com si fossin obres de cavallet, generant una il·lusió propera al trompe-l'oeil. Posteriorment, es va estendre a la representació d'escultures pintades, relleus i tapissos.

⁹⁹⁰ Gènere de pintura decorativa que aparegué a Itàlia als segles XVII i XVIII consisten en pintar al fresc grans superfícies murals en interiors mitjançant l'ús de tècniques il·lusionistes per tal de superar els espais arquitectònics reals, aportant sensació de magnitud i majestuositat.

El cost de les reformes de Valladares fou de 46.000 lliures, que unides al cost del terreny ascendiren a més de 58.800 lliures, doblant el cost de les obres de Climent de 1768⁹⁹¹. Josep Mas cobrà 1.000 lliures pel projecte i 150 lliures com a sobrepaga, mentre que el seu germà Pau cobrà 9.856 lliures com a contractista; Francesc Pla cobrà 2.300 lliures (Arranz 1991:304). Mitjançant aquestes xifres podem valorar la consideració dels oficis en l'època, ja que els artesans que intervingueren en els treballs van rebre una paga considerable, que no varià massa entre ells. Pla cobrà una quantitat una mica major, però probablement es va deure al gran nombre de superfícies que pintà al palau, pel menor valor que es donava als pintors de pintura mural que als de cavallet i també per la participació de només dos ajudants, el seu cunyat Lluçà Romeu i un desconegut A. Domingo, recentement trobat en la documentació per Subirana (2011).

Les reformes i ampliació del Palau Episcopal de Barcelona van coincidir en el temps amb la resta de construccions de cases grans de la ciutat que ens ocupen, i parteixen de la mateixa voluntat d'ostentació i demostració de poder. En els anys de bonança a finals del segle XVIII i primers del segle XIX, amb l'augment d'encàrrecs artístics a la ciutat i de noves cases grans, el bisbat no es queda enrere. El més interessant és que no es desmarcà de la línia de la resta de cases grans, sinó que es mantingué en aquest model que fou vivenda i manifestació del poder i autoritat del bisbe. Al llarg dels seus gairebé 1000 anys d'història, es pot dir que cada bisbe ha deixat rastre el seu pas pel palau (Mària Minguell 2009:64), com també succeí en el cas dels anomenats *bisbes il·lustrats* i que per tant, mostraren la seva idiosincràsia, els seus interessos i fins i tot el seu pensament, a mode de manifest del seu ideari. Un bon exemple d'aquestes plasmacions pot trobar-se en la comparació de les dues façanes, resultat de les refomes d'ambdós bisbes i sobretot en els temes, la iconografia, el simbolisme i la disposició de les

⁹⁹¹ Tot i que encara estava lluny del cost de la construcció del Palau Moja que ascendí a unes 90.000 lliures, construït en els mateixos anys pel mateix equip de treball (Arranz 1991:304).

pintures del palau, especialment en el saló del Tron, centre de l'activitat de representació pública episcopal a la ciutat.

